الأيقونة السورية

آفاق ثقافية

(٣)

رئيس مجلس الإدارة
محمد الأحمد
وزير الثقافة

المشرف العام والمدير المسؤول
د. ثائر زين الدين
المدير العام للهيئة العامّة السوريّة للكتاب

رئيس التحرير
نذير جعفر

الإشراف الطباعي
أنس الحسن

لوحة الغلاف
أيقونة سيدة دمشق العجائبية

إلهام عزيز محفوض

الأيقونة السورية

منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب

وزارة الثقافة – دمشق ٢٠١٧

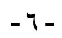
آفـاق ثقافيـة
العـدد (٣)
٢٠١٧م

الأيقونـة الـسورية / إلهـام عزيـز محفـوض .- دمـشق: الهيئـة العامة السورية للكتاب، ٢٠١٧م.- ٢٤٠ص؛ ٢٠ سم.
(آفاق ثقافية؛ العدد ٣)

١- ٧٠٤.٩ م ح ف أ ٢- ٢٤٦ م ح ف أ
٣- العنوان ٤- محفوض ٥- السلسلة

مكتبة الأسد


الأيقونة السورية
عندما تضطرب خواطري
إتجه نحو الكنيسة أتأمل
المقدسة تجذبني وتسمو
فأسترجع السكون
النظر بصور القديسين
صورة شهيد حرارة.
إلى فتشعلني
إلى الإقدام
لكي أصلي.
... الله...
وتمنعني عن التركيز الفكري
في أبعاد الأيقونات
أنظاري هذه اللوحات
بي وتحثني على تمجيد الخالق
والصفاء أمعن..
أستمد الشبع من
إيمانه تنقل
بالمحبة وتدفعني
فأرتمي على الأرض
وأتعبد.....
بشفاعته..
القديس يوحنا الدمشقي
إلهام عزيز محفوض
Hend.M



مُقَدِّمَة

الأيقونة

أوردت الوثـائق التاريخيـة مجموعـة متباينـة مـن التعـاريف للأيقونة لكنها تجمع على أن مصدر الكلمة يوناني وهي مـشتقة من الفعل «Eiko» وتعني شـابه أو ماثـل، والأيقونـة مـصطلح متعارف عليه بالكنيسة الشرقية للدلالة على الـصور المقدسـة[١] وكُرست الأيقونات في العصر الكلاسيكي (اليوناني – الروماني البيزنطي) كوسيلة تعليمية دينية لشرح محتوى الفكر السائد فيما يتعلق (بالفداء[٢] والخلاص والرجاء، وقد استمر هذا الأمـر في الكنيسة الشرقية حتى اليوم)[٣].

---

(١) Onasch Konrad, Liturgie und kunst der Ost kirche in stich worten , Aüflage , Germany , 1981.

(٢) L. Ousbensky , The meaning of Icons , pg 2.2 , Boston , 1969

(٣) زيات، إلياس، الأيقونة والأيقنة، الموسوعة العربية، المجلد الرابـع، دمشق ٢٠٠١ - ص ٤٦٨.

وكانت الأيقونات تنفذ بالدهان أو الفسيفساء أو بمواد أخرى مثل المينا والعاج والنسيج والزجاج[1] أما في العصر الحديث فعرفت الأيقونة بأنها (اللوحة الملونة القابلة للنقل ولا سيما الخشبية منها والتي نُفذت عليها صور ملونة للقديسين تعلق في الكنائس)[2] على جدار الأيقونسطاس[*].

لذلك نستنتج تشابهاً بين المدلول القديم والمدلول الحديث للأيقونة لأن القيم الجمالية لهذا الفن واحدة وجوهره الروحي واحد، نظراً لكون هذا الفن بيزنطياً بالدرجة الأولى ولأن جلال الإمبراطورية البيزنطية قد نماه، واستمرارها حضنه بغض النظر عن الفترات التي اعترت مسيرة الأيقونة من تحريم

---

(١) المطران خضر، جورج، الأيقونة تاريخها وقداستها، دار النهار للنشر، بيروت ١٩٧٧ - ص٣.

(٢) عوض الله، جرجس فيكتور، اللوحات المصورة والأيقونات، القاهرة، ١٩٦٥، ص٤.

(*) أيقونسطاس: كلمة يونانية مركبة من أيقون أي أيقونة وستاسيس أي موضع جدار أو حاجز خشبياً أو رخامياً رسم عليه عناقيد كرمة ويفصل قدس الأقداس عن صحن الكنيسة وتوضع عليه الأيقونات، وقد برع السوريون في حفر الخشب وإليهم يرجع الفضل في صنع أكثر الايقونسطاسات الخشببية في الكنائس السورية.

في قرونها الثلاثة الأولى، ثم ازدهارها حتى القرن السادس الميلادي انتهاءً بالحرب التي شنت على الامبراطورية طوال القرن الثامن والربع الأول من القرن التاسع وما رافق ذلك من تدمير وتحطيم طال الأيقونة مصاحباً المؤمنين بها بالملاحقة وإلحاق الأذى بهم.

وتجدر الإشارة إلى أنه لا يمكن أن تنسب الأيقونة إلى بيزنطة كما يزعم بعض الباحثين، بل هي نتاج فنٌ ديني ازدهر في أنحاء متفرقة من الإمبراطورية البيزنطية خاصة في سورية ومصر اللتين انبثق منهما الفن الأيقوني[1] معاً خلال القرن الثالث الميلادي إلى جانب فكرة الرهبانية التي رأت النور أيضاً في القرن ذاته، فأخذ هذا الفن يزدهر إثر سقوط القسطنطينية متابعاً تطوره في الكنيسة الأرثوذكسية ليشكل دوراً تعليمياً فعالاً في شرح مضامين الكتاب المقدس[2]، فالأيقونة كتاب

---

(١) فارس، بشر، منمنمة دينية من منشورات المجمع العلمي المصري الجزء ٥١، مطبعة المعهد العلمي الفرنسي للآثار الشرقية ، القاهرة ١٩٤٨ - ص١٨.

(٢) خضر، جورج، مرجع سابق، ص ٥.

مقدس مصور بالألوان[1] ساهمت في توضيح تعاليم الكنيسة لعامة الشعب - وخاصة الأميين - وتذكير المثقفين بأسس العقيدة الدينية ومراميها اللاهوتية والإيمانية[2].

وقد استنبطت الأيقونة قواعدها وأسسها من الكنيسة الشرقية بتكامل الجانبين الفني والديني فيها، حيث حرصت على الجانب الجمالي الذي يخدم المضمون الديني باعتمادها بعديْ الطول والعرض فقط دون إبراز البعد الثالث «العمق» الذي يؤدي إلى التجسيم والتجسيد، فاكتفت في تجسيد الرؤية الإيمانية عبر إبراز الطول والعرض فحسب مبتعدة بذلك عن مجاراة الخالق في خلقه[3] غير أن اكتمال رسم الأيقونة لا يكرسها للعبادة إلا بعد انتهاء مراسم التقديس المتضمنة رش زيت الميرون المقدس الذي أخذ قدسيته لأول مرة من الأطيان التي كفن بها جسد السيد المسيح .

(١) فياض، اسبيريدون ميشيل، أيقونات السيدة العذراء العجائبية، اللاذقية ٢٠٠٠ ص٧.

(٢) السرياني، يوساب، الفن القبطي ودوره الرائد – الجزء الأول - ص٤٠.

(٣) بولا، إيليا، كيف تقرأ الأيقونة – مطبعة أندوغراف - ص ١٢.

ويتم تكريس الأيقونة بوضعها فوق المذبح، وبعد الصلاة عليها يمسحها الأسقف بزيت الميرون(*)، وبعد إتمام التناول، ينفخ عليها الأسقف ثلاث مرات «رمزاً للثالوث المقدس» وبذلك تصبح الأيقونة جزءاً من عمل العبادة، كما يكرس بالطريقة ذاتها جدران الكنيسة والمذبح وأواني الإفخارسيتا «التناول»(**) وجرن المعمودية والكاهن نفسه وبالتالي تنال الأيقونة تكريماً خاصاً في الكنيسة منسوباً إلى القديسين الذين تمثلهم، ويأتي إيقاد الشموع أمامها من قبيل الاعتراف بأن هذا القديس كان نوراً لجيله، وللأجيال اللاحقة كونه يرمز في الكنيسة إلى الصلوات المرتفعة إلى الله[1].

ختاماً يمكن القول إن الأيقونة المسيحية هي فنٌ دينيٌ يقدم لنا القديسين الموجودين فيها بمشاهد إلهية تفسر ما تقرأ من الطقوس (الليتورجيا) الكنسية.

(*) زيت مقدس، يستخدم في طقوس خاصة ضمن الكنيسة.

(**) تشير إلى القداس الإلهي أو سر الشكر.

(١) مجينيك ، هوند، جبرة، جودت، في الفن والثقافة القبطية – ص٣٥.

الفصل الأول

فن الأيقونة في سورية

(النشأة والتطور)

فن الأيقونة في سورية .... النشأة والجذور

إثر انتشار المسيحية في سورية في القرن الأول بعد الميلاد ، وبعد أن أصبحت الدين الرسمي للإمبراطورية الرومانية الشرقية تطورت الوسائل التي ساهمت في نشر تلك العقيدة بدءاً بالرسوم الجدارية والفسيفسائية دون أن تطغى على الأيقونات المنقولة المرسومة على لوحات خشبية لسهولة تغيير أماكنها، ولأنها أكثر ثباتاً واستمراراً إذا ما قورنت بالجداريات المعرضة للتخريب والزوال إثر الزلازل والحرائق والتهشيم إضافة إلى الأحداث الحربية والسياسية[1].

---

(١) فياض، اسبيريدون ، الفن البيزنطي، ٢٠٠٧ - ص٢.

ولعل بداية هذا الفن، أو فكرة الرسم على قطع خشبية صغيرة كانت توضع داخل علب معدنية[1] قد نشأ في العصرين اليوناني والروماني[2]، عندما قام الفنانون برسم الوجوه الإنسانية على لوحات خشبية كانت تثبت للتعريف بالمتوفى، على عادة المصريين القدماء **(شكل١ -٢)**، وقد سار على نهجهم مصريو العصر القبطي ونجد صوراً وآثاراً محفوظة عنها بالمتحف القبطي بمصر، ومن الجدير بالذكر أنه لا يوجد خلاف بين هذا الأسلوب وأسلوب أقدم الأيقونات[3]، وجاراهم في نهجهم هذا فنانون سوريون صوروا الآلهة والأرباب بتصاميم وأشكال نافرة أو غائرة، وهذا يعني أن جذور هذا الفن من تفريغ أو تجسيم ضارب في أعماق التاريخ تعود إلى ما قبل المسيحية، إلا أنه تطور بشكل كبير مع الديانة المسيحية التي اعتمدته كأداة إقناع لقلب مفاهيم المعتقدات الوثنية ليحل مكانها مفهوم الدين المسيحي الجديد، وفي هذا السياق يجدر التساؤل التالي:

هل الأيقونة والرسومات الدينية والمنحوتات المجسدة للآلهة والشخوص المقدسة مسيحية النشأة أم أن جذورها

---

(١) عوض الله، فيكتور، مرجع سابق، ص٤.

(٢) A. Grabar , Lapeinture , Byzantine , P 31, Paris 1953.

(٣) L. Brehier , Lasivilsation , Byzantine , P 236 , Paris 1970.

ضاربة في عمق الحضارات الإنسانية، وماذا عن تأثر المسيحية بتلك الفنون التي بقيت في اللاشعور الشعبي، وفي تراث الشعوب التي اعتنقتها ولاسيما الكنائس الشرقية البيزنطية التي مارست هذا الفن، والتي أخذت صيغتها البيزنطية من احتضان الإمبراطورية لها، ومن امتداداتها الجغرافية التي شملت هذه الشعوب، حيث بقي هذا الفن لصيقاً بالكنائس التي ازدهر بظلها في سورية ومصر[1].



(شكل رقم ١)
صورة ملونة للشاب سراياس منفذة على الخشب تعود إلى ق ٢/٣م (١٨٠-٢١١م) محفوظة في المتحف القبطي بمصر



(شكل رقم ٢):
صورة ملونة لسيدة شابة منفذة على الخشب تعود إلى ق ٢/٣م (١٣٨-١٦١م) محفوظة في المتحف القبطي بمصر

---

(١) خضر، مرجع سبق ذكره ص٣.

الجذور الحضارية لفن الأيقونة في سورية:

منذ عصور ما قبل التاريخ في سورية، نشأت لدى الإنسان العاقل أسئلة وأفكار أدّت إلى السعي في تجسيد المشاعر والمعتقدات عبر فنون النحت والرسم والحفر، وما يمكن تسميته الرسم أو التصوير الجداري، وكان جل هذه الرسومات معبّراً عن مضامين ميثولوجية في أماكن تتسم بالرهبة، كالمغاور التي تجسّد الفكرة الأولى للمعابد... وما يقدمه موقع تل المريبط في حوض الفرات الأوسط يعبر عن الجهود الأولى فيما نتحدث عنه، حيث تم العثور على رسوم تصويرية تجريدية وأشكال هندسية ضمن بعض البيوت(١)، مما دعا إلى اعتبار إنسان المريبط من أوائل من عرف الرموز والرسومات التي تعد الأقدم في الشرق القديم، وكذلك تم العثور في تل بقرص القريب من مدينة دير الزور على رسومات جدارية تعود إلى الألف الثامن ق.م، والتي اتخذت أشكال أسراب طيور تمشي على الأرض **(**شكل٣**)** وهي الأقدم من نوعها، أما في تل حالولة في محافظة

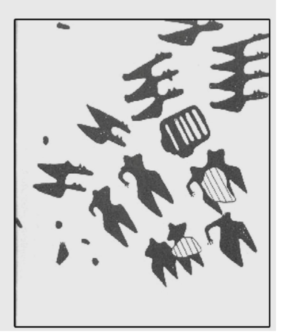
(١**)** شترومينغر، إيفا، الآثار السورية بلاد الآلهة بعل، ترجمة د. عفيف بهنسي، دار فورفرنس للطباعة، فيينا ١٩٨٥، ص١٨.



(شكل رقم٣)

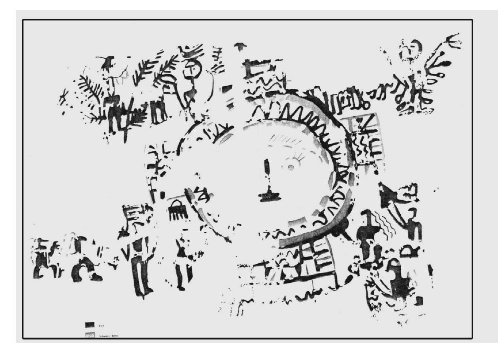
رسوم جدارية من تل بقرص

حلب فقد عثر على رسومات باللون الأحمر على أرضية جصية لأحد البيوت، والرسومات عبارة عن مشهد طقسي يصور مجموعة من النسوة بلغ عددهن٢٣ **(شكل٤)...** وفي تل ممباقة في منطقة الفرات الأوسط، ثمة رسوم جدارية باللونين الأسود والأحمر لشخصين متواجهين في حالة الوقوف، عيونهما كبيرة ويرفعان ساعديهما في حركة رقص**...** وفي تل حلاوة العائد إلى فترة الألف الثالث ق.م عثر على لوحة جدارية تصور وجه إنسان **(شكل٥)...** ومن الأمثلة لوحة التنصيب



(شكل رقم٤)

رسوم جدارية من تل حالولة عن
Miquel Molist



(شكل رقم ٥)

رسوم جدارية من تل حلاوة عن
Winfried Orthumann

الجدارية الخاصة بملك مدينة ماري زمري ليم، حيث يصور في هذه اللوحة ممسكاً بالعصا والحلقة - رمز السلطة - تناوله إياهما الربة عشتار...[1] ومن الأمثلة في ريف دمشق موقع تل سكّا الذي قدمت سويته الرابعة العائدة إلى عصر البرونز الوسيط آثاراً لرسوم جدارية ملونة صور بعضها مشاهد دينية ميثولوجية كاللوحة التي تمثل أحد الأمراء معتمراً قلنسوة **(شكل٦)...**[2]

---

(١) سويد، فايز، «الصور الجدارية في سورية وعمليات ترميمها»، مجلة مهد الحضارات العدد ٣-٤ ٢٠٠٧، ص١٩ - ٢٦.

(٢) زيارة ميدانية إلى موقع تل سكا بغوطة دمشق، التي تعمل فيها بعثة أثرية سورية برئاسة أ.د. أحمد طرقجي ٢٠٠٩.



(شكل رقم٦)

رسوم جدارية من تل سكا

وقد قدمت المواقع الآرامية نماذج من آثار نحت نافر بطابع آرامي محلي مسيطر رغم أنها حملت تأثيرات آشورية وكنعانية وحثية، ومن الأمثلة اللوحات الحجرية الكلسية والبازلتية المستطيلة التي نُحتت عليها أشكال آلهة أو موضوعات حربية أو مدنية كمشاهد الصيد والعراك وذلك لتزيين جدران القصور والمعابد، وقد عُثر في جوزن **(تل حلف)** على نحو ٢٠٠ لوحة من النوع المذكور، ونُقش على بعضها كتابات، وبين هذه اللوحات ست لوحات كبيرة كانت تزين مداخل القصر

وهي بين النحت النافر والنحت المجسّم، وقد نحتت عليها مشاهد مجسمة من الأمام ونافرة من الجانب، وهذه المشاهد عبارة عن صيد أيل وأسد وآلهة، أما اللوحات الصغيرة التي زينت جدران القصر فقد تم ترتيبها على شكل لوحة بازلتية تليها أخرى كلسية مما أحدث تبايناً في ألوان أحجارها، أما مواضيع النقش فكانت قرص الشمس المجنح، الصياد، حيوانات متصارعة، رماة نبال، خيالة، كائنات خرافية...

وتعد المسلات من بين نماذج النحت الآرامي والتي تحمل مواضيع دينية وحربية مثل نصب الإلهة عشتروت الذي عثر عليه في تل أحمر، ونصب تل العشارة على الفرات بسورية، ويمثل هذا النصب انتصار الملك الآشوري توكولتي نينورتا الثاني في القرن التاسع ق.م على مملكة لاقي الآرامية، ويصور النصب حية وعلى الوجه الآخر الإله حدد يقبض على الحية ويهم بقطع رأسها بالفأس، وعلى وجه ثالث صُوّر والد توكولتي نينورتا يبارك المشهد.

ومن النماذج الآرامية أيضاً منحوتات جدارية وجدت في قصر تل برسيب وعين دارة، وهي تشبه اللوحات سابقة الذكر.

وفي شـمأل[1] عثـر عـلى عـدد مـن اللوحـات التـي زينـت مداخل المدينة وقصورها، بعض هذه اللوحـات يعـود إلى القـرن التاسع ق.م وتحمل أشكالاً خرافيـة مثـل إنـسان بـرأس حيـوان وجناحيْ طير، حيوان برأس إنسان وأجنحة طير، مشاهد حـرب وصيد وولائم وحيوانات.

وبعضها الآخر من هذه اللوحات – ويعود إلى القرن الثامن ق.م - يصور ملك شمأل «برّاكب» وهـو جـالس عـلى كـرسي وأمامه الخدم والموسيقيون..

وقد اشتهر الآراميون بنحت «شواهد القبور» التي عثر عـلى نماذج منها في مواقع شمأل، أرفاد، آفس، النيرب، وقد نحتـت عـلى هـذه الـشواهد أشـكال المـوتى وهـم يتنـاولون الطعـام والشراب ويحيط بهم أشخاص آخرون، وقـد اشـتهرت لوحـة الأميرة من شمأل، حيث تظهر جالسة على كرسي، تحمل كأسـاً بيد وزهرة باليد الأخرى وأمامها طاولة وخادم[2].

---

(1) محيسن، د. سلطان، آثـار الـوطن العـربي القـديم، جامعـة دمـشق ١٩٨٩، ص٣٢٥.

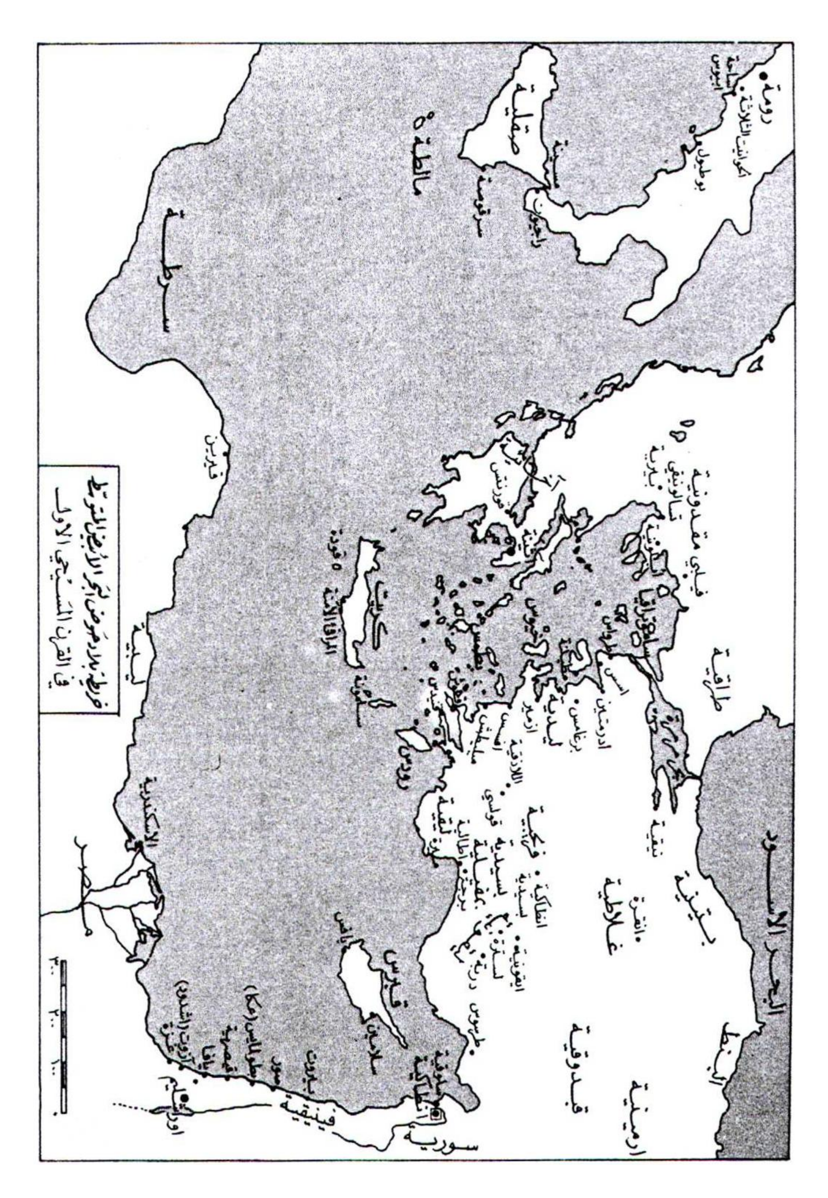
(2) المرجع السابق ذاته، ص٣٢٦.

ومما لاريب فيه أن الفن وليد البيئة، وربيب الطبيعة، وما من فن إلا وقد استوحى مقوماته مـن عـادات الـشعب وتقاليـده، واستلهم خصائصه من الظواهر المحيطه بالطبيعيـة والجغرافيـة واستمد أصوله من ظروف الحياة وألوانها وتشكلت ميزاته تبعاً للمكان الذي نشأ فيه، والتراث الذي ترعرع في ظله، ففي جميع الحقبات التي مرت بشعوب المنطقـة سـواء كانـت سياسـية أو تاريخية أو دينية، بقي الطابع العام للفن ثابتاً لم يتغير، بـل تـشبع بما اقتبسه من أساليب فنية، هـضمتها وأعـادت إنتاجهـا وفقـاً لثقافتها وتقاليدها الراسخة، فمن الظواهر التـي تلفـت النظـر انتشار الفن البيزنطي في الشرق وازديـاد أهميتـه هنـاك بدرجـة لاتقل عن أهميتـه بـالغرب، وعلاقـة الفـن البيزنطـي بالـشرق وتأثيره به وتأثره فيه، ومن المشاكل التي شغلت مـؤرخي الفـن منذ عهد بعيد وما زالت تشغل بالهم حتى الآن، والـذي يهمنـا هو سـورية ولعـل مـؤرخ الفـن النمـساوي الكبـير جوزيـف ستريخوفسكي كان أول من نبه الأذهان في بداية القرن الحالي إلى أهمية الشرق في فن الأيقونة البيزنطي سواء في مرحلـة تكوينهـا الأول، أو في فترة عظمتها، فقد كان الاعتقـاد الـسائد أن الفـن البيزنطي نشأ في آسيا الصغرى وأخـذ مـن الأصـول اليونانيـة

والرومانيـــة، ولم يتـــأثر كثـــيراً بـــالفنون الـــشرقية، إلا أن ستريخوفسكي (Joseph Steygowski) أقر في كتبه وأبحاثه ونبـه إلى ما كان للشرق من فضل وبخاصة تلك المدن الثلاث الهامـة الواقعة على حدود الدولة البيزنطية وهي الرها ونصيبين وأميدا (ديار بكر)، هذه المدن كان فيها أهم مـدارس اللاهـوت التـي ذاع صيتها في كل مكان بفضل الرهبان المتنورين الذين تربوا في الأديرة السورية وتلقوا تعليمهم بها، ومن هنا كان تأثير سورية كبيراً على هذه المدارس، فسورية كانت حلقة اتصال هامـة بـين الشرق وبيزنطة[1].

---

(١) معجم محيط الفنون – دار المعارف بمصر – الجزء (١) ص٢٢٧.



خريطة بلاد حوض البحر الأبيض المتوسط
في القرن المسيحي الاول
البحر الاسود
البنط
بيثينية
ارمينية
غلاطية
انقرة
قبدوقية
طراقية
نيقية
فيلبي مقدونية
تسالونيقي
بيرية
ادرمتين
برغامس
ليدية
ازمير
فريجية
انطاكية
بسيدية
اللاذقية
قولسي
ايقونية
لسترة
دربة
طرسوس
بمفيلية
اطالية
برجة
ليقية
ميرة
رودس
كنيدس
بطمس
خيوس
ميليطس
افسس
كورنثس
ساموثراكي
ترواس
اسس
سلوقية
انطاكية
سوريا
قبرس
سلامين
بافس
كريت
سلمونة
المرافئ الأمنة
قودة
بيروت
صور
بطولمايس (عكا)
قيصرية
يافا
ازوت (اشدود)
غزة
اورشليم
الاسكندرية
مصر
ليبية
سرطة
فيرين
مالطة
صقلية
سرقوسة
مسينة
راجيون
بوطيول
روما
الحوانيت الثلاثة
ساحة ابيوس
٠ ١٠٠ ٢٠٠ ٣٠٠

الفن المسيحي في سورية

إذا كان الفن عامة مظهراً بشرياً للتعبير عن فكرة وروعة حقيقة الجمال فإن الفن الديني هو التعبير الإنساني عن كل ما يؤمن به المرء في الإله من جمال وحقيقة وحب وبهذا المعنى وتحت هذا المنطلق بدأ السوريون بالتشبع من البعد الروحي الجديد الذي أعطته المسيحية للشرق الباحث عن الامتلاء الروحي والعقائدي ، هذا الشرق الذي اعتاد تصوير آلهته ، وأوجد في مزاوجة الموروث الديني الوثني مع العقائد الجديدة فناً دينياً جديداً أصيلاً منسجماً مع كل ما ورثوه من الحضارات والعبادات والفنون، بعد أن غيروا وبدلوا فيه وألبسوه الشخصية الشرقية وصدروه إلى كل العالم كفن سوري متكامل الهوية[1] الذي تجلى بعدد من الخصائص والسمات الموغلة في القدم، فنجد في تقاليده المحلية ما يناسب عقيدته الجديدة وكخدمة في نشر عقائدها، بعيداً عن المؤثرات الرومانية التي كانت تمجد الجسد والجمال الخارجي للتعبير عن الواقع الصرف، عن طريق اهتمامه

---

(١) عبد الحق، د. سليم ، نظرات في الفن السوري قبل الإسلام ، الحوليات الأثرية السورية مجلد ١١-١٢، ١٩٦١ – ١٩٦٢ ص ١٦.

بالميل إلى العمق والروح، وقد رافقته هذه الخاصة من عهود الوثنية إلى عهده المسيحي فظهرت في اهتمامه بإظهار العيون الباحثة عن عيون المتلقي لتؤثر فيه وتخبره بما تخفيه تلك النظرة من أسرار إيمانية ووجودية تبعث في بصيرة مشاهديها قدرة على التأمل والتبصر في عظمة الخلق والخالق.

أما النزعة الشخصية فتقوم على إظهار إطارات الأشخاص والمواضيع وإحاطتها بخطوط ظاهرة والاهتمام بتفاصيلها كالثياب، مع الابتعاد عن إظهار النتوءات والاستفادة من تناغم الألوان وتموج الظلال.

وتعد الواقعية والإخلاص للحقيقة من أهم مميزاتها، حيث تم الاهتمام بتمثيل الآلهة مع شعاراتها المميزة أو أسمائها وصور المحاربين مع أسلحتهم ورجال الدين بملابسهم المميزة[1].

وتجدر الإشارة إلى أن القاسم المشترك لفنون الشرق القديم(الرافدي والفينيقي) هو اهتمام مبدعي الفنون بالوجه،

---

(١) د. زيات، إلياس، تاريخ كنيسة أنطاكية للروم الأرثوذكس آية خصوصية ٢٠٠٠.

لاسيما العينان اللتان تشكلان طريق العبور إلى المعنى الذي يجسده الوجه... ثم يأتي الجسد ليتلاءم مع الوجه في حركته وأدائه التعبيري ليكون متكيفاً مع الابتكار والدلالة الباطنية حيث شكلت هذه الحضارات فلسفتها الخاصة في صياغة الوجوه والأسرار ودلالاتها[1].

وكان الآراميون في سورية قد استخدموا استعدادهم النفسي لابتكار الرموز التي يحملونها في أنفسهم وأبدعوا فناً رمزياً ليس للمتعة فحسب، بل لتعليم المسيحيين عقائدهم وإطلاعهم على أصول ديانتهم وشعائرها، وقد تحدث القديس موسى بن نيس فقال «للتصوير بألوانه تأثير الكتاب لأنه صامت يتحدث من فوق الجدار فيفيد كل الفائدة».

وهكذا نستدل على أن التزينيات على جدران الكنائس كانت ككتاب مفتوح أمام عيون الأميين يتعلمون منها حوادث التاريخ المسيحي والعلامات والرموز الدينية كتضحية الحمل الإلهي، وطبيعة السيد المسيح الإلهية والدينية، ثم العقائد والشعائر والطقوس المسيحية، أما الوسائل المادية التي اتخذها

---

(١) C. Diehli , Lapeinture Byzantinte, Paris 1933.

هذا الفن فهي نفس الوسائل التي اتخذها فن التصوير السوري منذ القرن الثالث الميلادي[1].

فالعهد المسيحي أخذ من الماضي عادات فنية راسخة إلا أنه نزع عن هذا الفن صفة العبادة القديمة، وأسبغ عليه الصفة المسيحية .

وقد جرت العادة أن يمثل الفنانون حوادث العهد القديم منذ بداية الفن المسيحي كمشاهد النبي إبراهيم وهو يهم بالتضحية بابنه إسماعيل، والنبي دانيال في فم الأسد[2]، وكذلك حوادث الإنجيل مثل طفولة السيد المسيح ومعجزاته وصلبه كما اهتم الفنانون بتمثيل الانبعاث وحساب اليوم الآخر، ومراحل حياة السيدة العذراء كموتها ودفنها، إلا أن أكثر المواضيع تمثيلاً كانت حوادث حياة السيد المسيح منذ البشارة فالميلاد فالتعميد والدخول إلى القدس، فالصلب، والدفن، فالانبعاث والصعود إلى السماء[3].

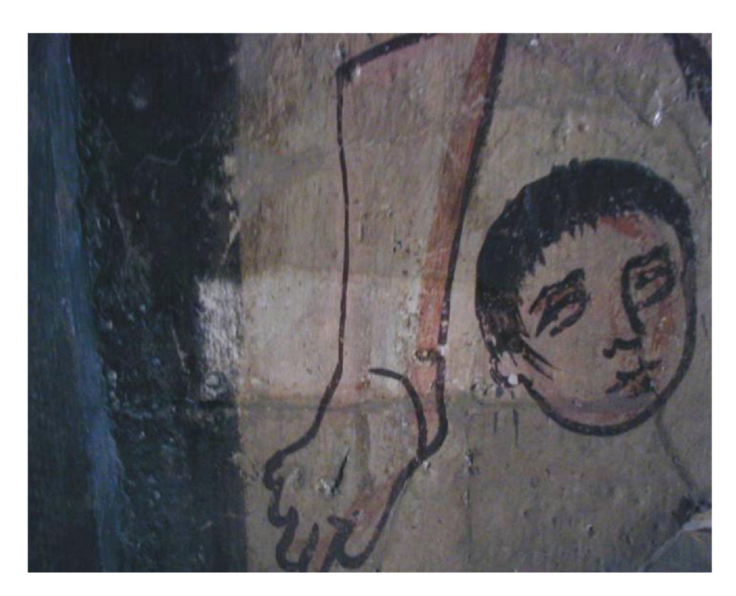
---

(١) د. سليم عبد الحق، عادل، مرجع سابق ص١٧ .

(٢) J. Varoqui , Symboles Paiens et Chretiens , P 61, 1978

(٣) E. Brihaba , la Pei nture Byzantine , Paris,1932

ومثال ذلك ما هو موجود في رسوم جدارية في كنائس دورا أوربوس والتي تعد من أهم الرسومات الجدارية المسيحية الموجودة في سورية **(شكل٧)** والتي تشكل الجذور



(شكل رقم٧)

رسوم جدارية من دورا أوربوس

الأولى لفن الرسم المسيحي وتقدم الأصول الحضارية الباكرة للنهضة المسيحية اللاحقة بالفن البيزنطي حيث شكلت امتداداً طبيعياً وزمنياً وفنياً للبيئة الفنية السائدة آنذاك بسورية خلال

القرون الماضية ويتضح ذلك بشكل خـاص في رسـوم المـدافن التدمرية ولاسيما ما هو موجود في مدفن الأخوة الثلاثة العائـد للقرن الثاني **/** ١٤٦ **/** م **(شكل٨).**



(شكل رقم٨)

رسوم جدارية من مدفن الأخوة الثلاثة

ومـا يتـضح في رسـومات هـذا المـدفن الجداريـة القائمـة على الميثولوجيا الإغريقية، **(شكل٩)** من مجموعة التقاليد الغنية بالرسم وذلك من خلال الاعتماد على أسلوب التوجه بخطوط



(شكل رقم ٩)

رسوم جدارية ملونة من دورا أوربوس وتسمى الحمام البارثي – القرن ٣م – المتحف الوطني بدمشق تظهر الآلهة محلقة فوق كرة وفي يدها اليمنى ذات السوار أكليل وفي يدها اليسرى سعف نخل وكل منهما علامة مميزة للنصر.

التحديـد غامقـة اللـون التـي تهـدف إلى إبـراز مفـردات المـشهد وإكساب البعد الثالث، وهو نفس الأسلوب الـشرقي المعتمـد في الرسوم الآشورية المنسوبة إلى تل برسيب، وكذلك رسوم القـصر الملكي في ماري والمؤرخة في الألف الثاني ق.م، والتي نفذها فنانون محليون على الجدران الطينية وفوق طبقة من الجير الأبيض الأملس معتمدين على تلوينها بألوان محلولـة بالمـاء دون إضـافة أيـة مـادة عضوية والتي غلب عليها اللون الأحمر والأخضر والبني والأزرق والأسـود.. وبـالرغم مـن تبـاين المـضامين الزخرفيـة لمجموعـة اللوحات السابقة مع المضامين الزخرفية للفن المسيحي البيزنطي، فإن العلاقة فيما بينهما واضحة من حيـث مـسار ونمـط الخطـوط الزخرفية التي تتضح من خلال التراكيب الزخرفية للفريسكات[*] والأيقونات المسيحية مع ما سبق ذكره[١].

(*) رسوم جدارية ملونة نبعت من التقاليد الشرقية القديمة تصور المعتقدات الدينية والفلسفية وتنفذ على طبقة من الجير ملساء أمـا الألـوان فكانـت عبارة عن أكاسيد معدنية محلولة بالماء مثل «ماري – تل برسيب – مدفن الأخوة الثلاث .....إلخ» .

(١) د. البني، عـدنان، تـدمر والتـدمريون، دمـشق ١٩٧٨، منـشورات وزارة الثقافة، ص ١٥٠.

كما اعتبرت الأيقونوغرافيا التدمرية بما فيها من تقنيات خلط الألوان والأساسات المكونة من جزء كبير من الجص والرمل والمنغنيزيوم والتراكيب المعدنية كأكسيد الحديد بلونه الأحمر والأسود والمنفذ بدون استخدام رابط عضوي ذي صلة وثيقة بالرسومات الجدارية المعتمدة في دورا أوربوس، والبعيد في تقنيات تنفيذها من أسلوب الفريسك الروماني بالرغم من التشابه الواضح في استخدام أساليب الرسم الموجودة، فالإبرة والفرجار لرسم الدوائر قبل تلوينها هو ذات الأسلوب الذي ساد في بلاد فارس منذ عهد قديم.

ولعل نتائج المقارنة فيما بين الرسوم المسيحية البيزنطية الأولى بشكل عام مع ما هو موجود في رسوم المدافن التدمرية يؤكد وحدة التأثر المستوحى في الأسلوب والتقنيات الفنية المتبعة في سورية وصولاً إلى رسوم الأيقونات التي تجلت فيما بعد بالفن القبطي المصري[1].

كما تؤكد الدراسات الحديثة على أن نمطية التشكيلات الزخرفية والرسومات الجدارية من حيث تنفيذ الأشخاص وتقنيات الألوان

---

(١) د. بهنسي، عفيف، موسوعة تاريخ الفنون، الفنون القديمة، دمشق، ص٣٠٢

التي نجدها في رسوم مدفن الأخوة الثلاثة بتدمر هي واحـدة تقريبـاً مع ما تم العثور عليه في دياميس(*) الكنائس البيزنطية(١).

غير أن هذا الفن البيزنطي لم يقتصر على الرسوم الجدارية فحسب بل أظهر نفسه من خلال وسائل مادية مختلفـة وأصـيلة كالفسيفـساء وتزيين المخطوطات الملونة، الذي بدأ العمل بهـا منـذ القـرن الرابـع الميلادي، حيث نجد في التراكيـب الزخرفيـة المنقوشـة عـلى العـاج وتقنية حرق الخشب والحفر على المعادن والنسيج وغيرها(٢).

إلى جانب هذه الفنون تجلت فنون أخرى من خـلال تقنيـات تـزيين الكتب الدينية والمخطوطات وهـو مـا عـرف بـالمنمنمات ذات الألـوان البراقة ولعل أهمها مخطوط رابـولا الـسرياني (شـكل ١٠) الـذي كتـب وزين في دير قرب أفاميا (٥٨٦م) والمحفوظ في متحف فلورنسا بإيطاليا.

(*) سراديب طويلة تحت الأرض أطلق عليها اسم ديماس أو كتاكومـب وهو مكان للعبادة ويتألف من دهليز طويـل ينتهـي بردهـة داخليـة يأتيها النور والهواء من فتحات في الـسقف، وكانـت تـستخدم هـذه الدياميس لدفن الموتى ضـمن حفـر جداريـة كالـصناديق وغطيـت جدران هذه الدهاليز برسوم ذات موضوعات ورموز دينة.

(١) د. طوبال، فـؤاد، التـأثيرات الفنيـة التدمريـة في الحـضارة البيزنطيـة، مجلـة دراسات تاريخية – جامعة دمشق – العددان / ٩٥ / ٩٦ - ٢٠٠٦ ص٦.

(٢) ديورانت، ول – عصر الإيمان، قصة الحضارة – ص ٣٩٩ .



(شكل رقم ١٠)

من مخطوط رابولا السرياني (القرن ٥ م)

ومن خلال الأعمال المستمرة تم كشف النقاب في أنطاكيا، وأفاميا، وشهبا، وتدمر عن لوحات فسيفسائية رائعة منها

أسطورة كاسيوبيه التدمرية، كما تم الكشف عن بعـض أدوات كنيسة مصنوعة مـن معـادن ثمينـة وقـد توزعـت هـذه اللقـى الأثرية بين عدة متاحف عالميـة، حيـث حـوى متحـف اللـوفر فـي فرنسا الكثير منها كالكأس الأنطاكية **(شـكل ١١)**، التـي



(شكل رقم ١١)
كأس من انطاكية (القرن ٤ م)

وجدت في بلاد الرافـدين، ومزهريـة مـن حمـص وهنـاك الكثـير من الأيقونات والتـي اسـتقرت في متـاحف عالميـة، فالأحـداث السياسية التي اجتاحت المنطقة أدت إلى فقدان العديد من الرسوم والأيقونـات نــتيجة أحـداث العنـف التـي شهــدتها المنطقـة ولا نصادف منها إلا رسوماجدارية توزعت في الأديرة والكنائس السورية التي سلمت من يد الخراب والتدمير خلال فترة الحروب المستمرة التي عاشتها المنطقة، ومن هذه الرسوم:

- الرسـوم الجداريـة الموجـودة في ديـر مـار موسـى الحبـشي في النبك، بطبقاته الثلاث والمؤرخة في القرن ١١ - ١٣م.
- الرسومات الجدارية التي تم العثور عليها في دير مار يعقوب المؤلف من طابقين والمؤرخة في القرن ١١ - ١٣م.
- الرسومات الجدارية الموجودة في دير مار إلياس الحي، معـرة صيدنايا والمؤرخة في القرن ١٢م.

ونلاحـظ أن أهـم الرسـومات الجداريـة التـي جـسدت فـن الأيقونة من حيـث المواضـيع والأحـداث المـصورة قـد رسـمت ما بين القرنين الحادي عشر والثالث عشر.

تختفـي هـذه الرسـوم المـسيحية لتعـود مطلـع القـرن ١٧م ليطلق عليها اسـم الأيقونـة الملكيـة نـسبة إلى الملـك مرقيـانوس

(٤٥٠ –٤٥٧م) الذي أصر على الأخذ بتعاليم المجمع المسكوني الرابع (٤٥١م) وعممها على الكنائس التابعة لمملكته والتي بقيت تعاليمه سارية المفعول لأنها أصبحت العمود الفقري لليتروجيا الكنائس الشرقية إضافة إلى ظهور سمات جديدة للأيقونات الملكية من حيث الشكل والزخرفة والكتابات العربية متأثرة بالفن الإسلامي بملئهم الفراغات بالرسومات الهندسية وزخرفتها بالزهور والنباتات[1] ومما لاشك فيه إن إخلاص الفن السوري للواقع قد ساعد الكثير من الباحثين ومؤرخي الفن على قراءة وفهم الرسائل الحضارية التي وصلت عبر الرموز والثياب والأدوات ...إلخ[2]، فهذا الفن الذي نشط في مطلع القرن ١٧م يعتبر بداية ازدهار روحي رافقه ازدهار فن الأيقونة وانبعاثه من جديد، ومن الملاحظ أن هذه النهضة المفاجئة منذ ثلاثة قرون كانت نهضة مميزة لنشأة مدارس فنية محلية ذاع صيتها في الغرب قبل الشرق ولعل أهمها كانت مدرسة يوسف المصور وعائلته (شكل١٢) واستمرت طوال القرن الثامن عشر وتوالى عليها من

---

(١) د. اثناسيو، متري هاجي، موسوعة الأيقونات السورية، ص٢٢.

(٢) د. سليم عبد الحق، عادل، ص١٨.



(شكل رقم ١٢)

أيقونة الملاك المجنح القديس ميخائيل

خشب ٤٦-٣٤سم تاريخ: قبل ١٦٥٣ رسم: يوسف المصور

بعد يوسف ابنه نعمة الله **(شكل١٣)** وحفيده حنانيا وابن حفيده جرجس وقد عاصر هؤلاء كل من يوحنا المقدسي وميخائيل الدمشقي وغيرهما من رواد فن الأيقونة في سورية[١].



(شكل رقم ١٣)
أيقونة القديس جورج خشب ١٤٣-٩٩سم
تاريخ: ١٧٠٦ رسم: نعمة المصور

---

(١) د. زيات، الياس، مرجع سابق ص ٤٦٩.

وهنا نجد أن الفن المسيحي السوري فن أصيل ومتجذر في الأرض السورية التي كانت دوماً مركز الثقل وموطن الالتقاء ومخبر الفنون لكل الحضارات والأديان عير تاريخها الطويل.

هذه الأيقونة مثال بديع عن النموذج الإغريقي الزائف ليوسف المصور عن النسخة الأصلية، يبدو القديس بلباسه الامبراطوري الحربي ممتشقاً سيفه باليد اليمنى والحمالة باليد اليسرى وزينت ثيابه بشرائط بديعة من الذهب بينما تستقر قدمي القديس على قماش أخضر وفي الأسفل على اليسار يوجد توقيع للرسام **(بيد يوسف)** وإلى اليمين كتب **(**كاهن ١٦٥٣**)**.

تمثل هذه الأيقونة معركة القديس جورج مع انطباع نادر فهذا المشهد تقليدي حيث يقتلع القديس رأس التنين مخترقاً حلقه برمحه، على اليسار تبدو بنت الملك هاربة بينما الملك والملكة يراقبان المشهد من علو، طبقاً لتقاليد متعددة وفوق يبدو السيد المسيح مباركاً القديس، والملاك على اليمين يقدم النخلة عربوناً للنصر وعلى اليسار ملاك يقدم تاج الشهادة ، أما بأسفل اللوحة يظهر توقيع العمل بيد القس نعمة المصور في اليوم الأخير في كنيسة الأربعين شهيداً في حلب سنة ١٧٠٦.

الفصل الثاني

الأيقونة بين الفن واللاهوت

تعتبر الأيقونة من الناحية الروحية وسيلة تعليم بالصورة والشكل واللون (وسيلة تمجيد بألوان، وتسبيح بأشكال، وتعليم بصور) فهي تظهر الأشياء المقدسة التي توحي بالماورائيات، دون الاقتصار على جمالية اللوحة أو مدلولها الديني فحسب، وتأتي قيمتها الفنية من إطارها الديني، في حين أن معناها الروحي العميق يتم استكشافه بشكل تدريجي، لذلك تعتبر الأيقونة لاهوتاً جمالياً، لا يفتش راسمها عن الجمال الفني بل يستخدم الجمال ويلعب على وتر عبقريته لكي يثير الانفعالات الروحية ويحرك العواطف الكامنة مولداً الإيمان في قلب المشاهد والمصلي معاً[1].

---

(١) خوري، إيما غريب، الأيقونة شرح وتأمل، منشورات النور – بيروت ٢٠٠١ - ص ١٦٨.

وقد تبنت الكنيسة الشرقية فكرة الأيقونة مصورة إياهـا بحلـة إلهية روحانية بعيدة كل البعـد عـن المفهـوم التـصويري الـدنيوي العادي فهي لا تصور الحضور الإلهي فحـسب بـل تحـضن أيـضاً انعكاس هذا الحضور[1]، حيث نرى - مثلاً - أيقونة السيد المـسيح تصور المسيح ذا الملامح الإلهية الذي يشبه الإنسان في المطلق ولكن لاشبيه له بين البشر على الإطلاق، وذلـك لأن العقيـدة المـسيحية تؤمن بأن السيد المسيح هو الإله المتجـسد في جـسد بـشري، وممـا لاشك فيه أن التصوير الأيقوني هو تصوير إيمائي وتعبـيري في آن معاً يستمد رمزيته من الفعل الإيمائي المتجسد في النفس والمتأتي من التعاليم الإنجيلية ومن سِيَر القديسين التي تظهرها الأيقونة.

وإن سرَّ الأيقونـة يكمـن في اسـتخدام الفنـان لعبقريتـه التـي تستوحي الجمال في الفن دون أن تنشغل فيـه وتـبرزه حتـى يظهـر بقدر ما يثير في النفوس مـن انفعـالات روحيـة تحـرك العواطـف الكامنة التي تولد الإيمان في قلب مشاهدها وهذا ما يحرص عليـه الأيقونوغرافي الذي يخرج لوحته في غمرة طقس تعبدي يسمو بـه إلى حالة من الاستبصار الروحي الناتج عن شـعور يخالجـه وكأنـه

(١) E. choche De La Ferte , Lemiracle des Icones , P 15, Paris , 1967.

أمام الحضرة الإلهية بمضامينها القدسية التي تفرض عليه الإيحاء دون التشخيص والتعبير دون التجسيم منجزاً أيقونة تبعث على التأمل والتفكير وهذا الذي قاد القديس يوحنا الدمشقي(*) (شكل ١٤) إلى القول: (عندما تضطرب خواطري، وتمنعني عن التركيز الفكري، أتجه نحو الكنيسة أتأمل في أبعاد الأيقونات السماوية التي تفتن أنظاري... هذه اللوحات المقدسة تجذبني، وتسمو بي، وتحثني على تمجيد الخالق، فأسترجع السكون والصفاء، أمعن النظر بصور القديسين، أستمد الشجاعة من صورة شهيد، حرارة إيمانه تنتقل إلي فتشعلني بالمحبة، وتدفعني إلى الإقدام، فأرتمي على الأرض لكي أصلي وأتعبد الله بشفاعته)[1].

(*) القديس يوحنا الدمشقي: (٦٧٥-٧٤٩م) عالم لاهوتي، خطيب ديني، مدافع كنسي، منظم للفن البيزنطي، الملقب بدفاق الذهب نظراً لفصاحة لسانه وضع عدداً من روائع المؤلفات (ينبوع الحكمة) وقد نقلت أكثر مؤلفاته إلى اللاتينية واعتبر مرجعاً معتمداً لمشاهير علماء الدين ممن جاء بعده وكان من وجوه النشاط البارز في حياته دفاعه عن استخدام الصور كوسيلة للعبادة، مع التشديد بأن المعبود ليس مادة الصورة، بل ما تمثله.

(١) رستم، أسعد، الروم في سياستهم ودينهم وثقافتهم، المطبعة البولسية ط٢ – جونيه ١٩٨٨ - ص ٣١٠ – ج ٢.



(شكل رقم ١٤)

القديس يوحنا الدمشقي

(عن مخطوط المكتبة الأهلية في باريس، يوناني)

وتتجلى فلسفة رسم الأيقونـة عـبر مـا يـستقيه الفنـان مـن التعاليم الإنجيلية، ورؤيتها للخلق والخـالق في آن معـاً، فمـن ينظر إلى أيقونة العشاء السري يرى النور ينـبلج مـن شـخوص الأيقونة التي تضم السيد المسيح وتلاميذه على عكس التصوير العادي الذي يراعي ظل الأشياء وأبعادها كون النور خارجيـاً وليس داخلياً كما هـو حـال الرسـومات المقدسـة التـي ينتـصر فيها النور على الظلمة حيث لا يعتريه مساء، وهـذا مـا يـسمى في اللاهـوت الإشراق الـذي لا ينـدرج في مكـان ولا زمـان، بل يتخطاهما[1].

فتبـــدو الـــصورة المقدســـة بمظهـــرين: مظهـــر خـــارجي طبيعـي يبـدو للعيـان، ومظهـر رمـزي سري يحـاكي الـنفس، تبرز معانيـه مـن خـلال الألـوان لأن للألـوان لغتهـا الرمزيـة وللتـــصوير دلالتـــه المعنويـــة ولابـــد مـــن الإشـــارة إلى أن المسيحيين الأوائل قد استفادوا مـن مـصادر عديـدة أظهـرت تلك الرموز واعتمدوها تعبيراً عن إيمانهـم فمـن الوثنيـة مـثلاً

(١) خوري ، مصدر سابق – ص ١٧١.

أخذوا السفينة(*) رمزاً للكنيسة، والطاووس رمزاً لجمال الفردوس، ورمز السمكة يدل على السيد السيح[1] ومن الرموز المرساة[2] والحمامة(**) وهذه الرموز وتلك المعاني ماثلة على الدوام نصب عيني المصور المسيحي البيزنطي[3].

(*) السفينة أو المركب هي من الرموز الفرعونية التي توضع بالقبور مع الموتى، للاعتقاد بأنها وسيلة خلاص الروح البشرية والتي تنتقل بوساطة هذا المركب إلى الإله وقد شبهت المسيحية المركب بالكنيسة التي بوساطتها تحيا البشرية وترث الحياة الأبدية مع الله.

(١) حلاق سامي اليسوعي، رمز السمكة عند المسيحيين – موسوعة المعرفة المسيحية – قضايا / ٤ / دار المشرق، ط (١) ١٩٩٤ – ص٥.

(٢) ساعاتي، نجيب ميخائيل، مجلة النعمة، السنة الرابعة، ١٩٦٣ عدد ٣٩، ص ١١.

(**) الحمامة ترمز إلى السلام والبساطة المسيحية، كما يرى بعضهم أنها ترمز إلى السيد المسيح وإلى صعوده ويقول الأب موترد في مقاله (معبد مدفني في حمص ص٩٤٨ وتحت الصليب المرقوم في آخر الكتابة اليونانية صورة طائر أرادوا به الحمامة المرموز بها إلى خلود النفس المسيحية).

(٣) هبي إنطوان، الصور المقدسة والأيقونات، مرجع سابق – ص١٠٦.

وقد لا يفوت الأيقونوغرافي المكانـة التـي تـشغلها الألـوان في عمله والدلالة التـي تتركهـا في عـين متلقيهـا، ومـا توحيـه من أفكار وحدس لمضامينها وتناغمهـا، ومـا تخلقـه تـدرجاتها من كلام وتعبير يقصد إثارته في نفـس المـشاهد، إذا مـا علمنـا بأن الأيقونة هـي خطـاب يـؤرخ للإنجيـل المقـدس، ويـروي حكاياته وعِـبَــره بوسـاطة الريـشة واللـون اللـذين يـشكلان المـشهد، فهـذه الألـوان ارتقـاء مـن المنظـور لتـشير إلى غـير المنظور الذي لا يُحجّم[١]، فالأحمر القاني يـوحي بالحيـاة الـدنيا لأنه لون الدم، ولون النار التي تذكر بـالثواب والعقـاب في آن معاً ... فيما اللون البني يشير إلى التقشف والزهـد، بيـنما اللـون الأخضر هو لـون الطبيعـة وتجـددها الـذي يـشير إلى التجـسد الإلهي في السيد المسيح، في حين أن اللون الأزرق بدرجاته لون ملوكي يـوحي بالمجـد والقـدرة، أمـا اللـون الأسـود فيـوحي بالغياب والموت والجحيم ...

ويأتي اللون الأبيض الناصع الثلجي ليبهر الفنان من خلالـه الأبصار، ويعد الأصعب من بين الألوان، كما أن إتقانه مـصدر

---

(١) J. L. Marion , L'Idole et la distance , P 25 , Paris , 1977.

بهاء للأيقونة مما حدا بأحد الفنانين إلى القول: **(**أمنيتي أن أتقـن اللون الأبيض كما يجب **...)**[1]

ويبرز دور الأيقونة في اللاهوت المسيحي من الغاية الإيمانية والتربوية التي ساعدت الأيقونة بالتأسيس لهما عبر التاريخ مـن خـلال مـساهمتها في خلـق حيـاة روحيـة ترتقـي إلى التبـصر والتفكير في خالق الكون، والتقرب منه عبر التأمل العقلي الذي يبقى محصوراً بالخاصة، إلا أن العامة من الناس لا يروي غليلها ويثبت إيمانها إلا التشخيص والتجسيد الذي يتنـاول الجـوارح والحواس، فجاءت الأيقونة لتشغل هذا الفـراغ عـبر المـشاهدة والملامسة التي تملأ عيني الفؤاد بالأسرار الإلهية[2].

لذلك لعبت الأيقونة دوراً مهماً في العبادة، فهي أولاً: يـصلى أمامها وتطلب عبرها المساعدة من القديسين الذين تـصورهم، كما أن الأيقونة موجودة في بيوت المـسيحيين للبركـة وللـصلاة أمامها، وتـضاء لهـا الـشموع وقناديـل الزيـت المقـدس إيفـاءً للنذور، وترافق الأيقونة المؤمنين في سفرهم إضافة إلى الكتـاب

---

(١) خوري ، مرجع سابق – ص ١٧٠.

(٢) هبي، مرجع سابق – ص٣٢.

المقدس وكتب الصلوات لاسيما في الأماكن التي لا توجد فيها كنائس للصلاة والعبادة.

المكونات الفنية والعناصر الرمزية للأيقونة:

مما لا ريب فيه أن لكل أيقونة مدلولات عقائدية وتعليمية تنعكس من خلال عناصرها الأساسية مثل:

الخلفية - الوجه - الأنف - الفم والشفاه - العينان - الأذنان- اللحية - اليدان - الجسد.

إذ يحرص الأيقونوغرافي في إظهاره لقدسية الأيقونة على الالتزام بمبادئ الرسم واللون بدءاً من الخلفية المذهبة التي تبدي نورانية مطلقة، والتي ترمز إلى مجد الملكوت الذي تأتي الأيقونة منه وفقاً للغة تقنية (النور) أو ما يسمى بخلفية اللوحة، وهذه الخلفية الذهبية ترمز إلى عالم القديسين الذين يطلون من النور والأبدية التي يوحي بها اللون الذهبي[1] الذي يعد سيد الألوان ومحورها السري والرمزي والذي غالباً ما يدل على الألوهية ساطعة الضياء.

---

(١) فياض، مرجع سابق، ص١٧.

كما أن الأيقونات القديمة أظهرت ثياب السيد المسيح بألوانها الذهبية والتي تشرق لمعاناً وجمالاً.. كما أظهرت القديسين بألبستهم الذهبية لتوحي بلاهوتهم المثلث التقديس.

وكان الأيقونوغرافي البيزنطي عندما يريد إظهار ألوهية السيد المسيح بعظمتها وبهائها للمؤمنين يبالغ باللون الذهبي حتى الإسراف[1].

ويراعى في رسم الوجه أيضاً الشكل الذي يجب أن يظهر به القديس داخل الأيقونة والوضع الذي يجب أن يكون عليه الوجه وكأنه ينظر إلى مشاهده بشكل مباشر بحسب الوجه، ففي بعض الأيقونات تظهر وجوه الشخوص بالأيقونات بثلاثة أرباع الميلان إذ لانجد وجوه القديسين في وضع جانبي انطلاقاً من أن الإنسان الروحي لا يستطيع أن يحضر بغياب إحدى العينين، فيما تغيب الوضعية الخلفية للرأس ويحافظ الوجه على حضوره، إلا أن هناك استثناءات تحليلية ويوجد مثال على ذلك في كنيسة صيدنايا

(١) هبي، مرجع سابق، ص١٠٨.

في أيقونة العشاء السري حيث يكسر التـأليف قواعـد المنظـور فـلا يـدير أي مـن القديـسين ظهـره إلى النـاظر حيـث تؤلـف وجوههم وحدة فيما بيـنهم، فيحـدق بعـضهم بالـسيد المـسيح ويحــدق الآخــر في النــاظر إلى الأيقونــة، ويلاحــظ بتلــك الأيقونة وجهاً جانبيـاً واحـداً هـو وجـه أحـد تلامـذة الـسيد المسيح ماداً يده إلى طعام المائـدة، أمـا في أيقونـة مـيلاد الـسيد المسيح فنرى وجهاً جانبياً هو صـورة الـشيطان ممـثلاً بأحـدب يحارب القديس يوسف.

وفي بعض الأيقونـات نـرى وجوهـاً جانبيـة تمثـل الجمـوع الوافدة لاستقبال السيد المسيح عند دخوله المدينة المقدسة[1].

وقد اعتمد الفنـان الأيقونـوغرافي كـما ذكرنـا سـابقاً الرمـز والدلالة الموحيين إلى إظهار قدسية الوجوه فأظهر أنـف الـسيد المسيح وأنوف القديسين على شكل خط مستقيم طويل ورفيـع كخيط مضيء يربط الفم بالعينين دون ظلال لأن النـور الإلهـي

---

(١) الزيباوي ، محمـود ، الكنيـسة البيزنطيـة - الفـن الكنـسي ١٩٩٨- ص٧ .

يلغي كل ظل ... ويبدو الأنف على حالته هذه كأنه مختص بشم رائحة العبير الروحي عبر دقته وصغره[1].

فحياة القديس بخصوصيتها الروحية والقدسية تتطلب حواساً خاصة منشغلة بما هو قدسي ومطلق على غير شاكلة أنف الإنسان العادي المنشغل بالحياة الدنيا المتلذذ بأطياب عطرها، فيما القديسون يعزفون عنها إلى ما هو أبدي ومطلق.

وكما هو حال تصوير الأنف في الأيقونة يعمد الرسامون إلى إظهار الفم والشفاه يحملان دلالات قدسية لتكملة المشهد الرمزي للوجه الذي يتميز بفم صغير ومغلق كونه يختص بجسد روحي لا يعنيه الطعام والشراب، ويشير إلى صمته وعدم التأثر بالأحداث مهما عظمت، ومهما بلغ شأنها لأن فم القديسين مطبق على السر الإلهي، فمن يشاهد أيقونة (القديس يوحنا اللاهوتي) يرَ أن ذلك الرسول يفتح إنجيله، رافعاً يده إلى شفتيه للكلام إلا أن فمه يبقى مطبقاً... فالكلام الإلهي الذي ينتظر أن يتفوه به هو خارج الكلام البشري المعتاد سماعه،

(١) K. canstantine , the ess ence of arthodax iconography , brocline , P 62 , 1971

فيوحي لنا رسام تلك الأيقونة أن القديس يوحنا تكتنفه حالة صلاة وأن هذا يعبر عن سر إلهي، فالشفاه رقيقة لأنها تعبر عن الصمت الداخلي وعن الصوم، وبشكل عام السمات كلها معنوية مجردة عن التراب[1].

أما بالنسبة للعيون في الأيقونات حرص الفنانون على أن تبدو لوزية ومستديرة، تشير إلى الزهد وتعبر عن النفس التي أيقنت وأدركت الصفاء في الله، وترسم باستدارة أكبر عندما يراد بها أن تشير إلى توتر ما يعيشه القديس، أو نصف مغلقة عندما يراد منها أن تشير إلى السكون والراحة .

وكثيراً ما تكون العينان بارزتين واسعتين، ونظرتهما ثاقبة في الأيقونات، ويحيط قوسا الحاجبين بالعينين الواسعتين لتبدو النظرة ثاقبة وثابتة في تحديقها[2].

وتتجلى أعلى درجات الرمزية عند رسامي الأيقونة لدى رسمهم للأذنين، حيث يحرصون على أن تبدو الأذنان على

(١) أسبر، سابا – البنية الداخلية والبعد الروحي – رسالة إجازة باللاهوت ١٩٩٢ - ص٤٧.

(٢) فياض اسبيريدن ، مرجع سابق ، ص١٩.

التصاق بالخدين وكأنهما لا تصغيان إلى صوت هذا العـالم، إنـما تستمعان إلى صوت الله فيهما ... وإلى الصوت الداخلي للقديس نفسه، المنشغل بالأبدية والخلود ومما سواه من مؤثرات للنـاس ومجريات أمورهـم الحياتية[1].

فالصورة وإن كانت على شيء من الغموض فإنه لما فيها من قيم تستقيها من صلتها بالله فهي تبعث في الحـضور طاقـة لا تحـصر[2] فمن الإنجيل المقدس ومن سير القديـسين تـوحي للفنـان بتميـز الأيقونة عما سواها من رسم يعتمد على قراءة للأيقونات وأسـس رسمها، أي ما أورثه السلف إلى الخلف والذي يمتد إلى أيقونـات القديس لوقا والذي عرف السيدة العذراء عن كثب واستقى منها معلومات إنجيلية كثيرة لاسيما تلـك التـي تتعلـق بطفولـة الـسيد المسيح والسيدة العذراء حيث صورها وعـرض عليهـا مـا رسـم فوافقته العذراء عليها... علماً أن كنائس العالم تحتوي على أكثر من سبعين صورة تنسب إلى القديس لوقا الذي يعتبر الرسام الأول في

---

(١) المرجع السابق نفسه ، ص١٩.

(٢) P. Evdokmov, Laconnaissance de Dieu dans Latradition Iconographique, P 46, Paris, 1977.

المسيحية، ومؤسس فن الأيقونة برمزيته وقدسيته التي أخـذ عنهـا المتأخرون حتى يومنا هذا، لذا نرى شكلاً مميزاً للأذنـين والأنـف والـشفتين والعيـون يحـافظ عليهـا كـل مـن انـبرى للرسـم الأيقونوغرافي لاسيما من كان منهم يتتبع الكنيسة البيزنطية الشرقية التي حافظـت عـلى طقوسـها وأصـولها إلى يومنـا هـذا، فاللحيـة اعتبرت من العلامات الرئيسة التي يـستخدمها الرسـام الأيقـوني في إظهار ملامح الوجه وهيبته وبهائـه، وممـا يظهـر معـالم العبـادة والتبتل التي تتصف بها حياة القديس ويدرك من خلالهـا سـنوات عمره، وكيفية الحياة التي يعيشها مع التنـسك والزهـد والعبـادة، ويساعد شكل اللحيـة عـلى إدخـال مـشاهد الأيقونـة إلى عـوالم صاحبها الداخلية روحياً ونفسياً، وعبر الأيقونات التـي صـورت وجه السيد المسيح استطاع الفنانون تجلي اللاهوت عبر وجهه ذي اللحية البسيطة، وقد ارتقوا عبر ذلك الوجـه المقـدس المتطـور إلى اللامنظور الذي يتبدى بجماله السماوي الذي يجذب مجـامع أعـين المؤمنين إليه، ويأخذهم التفكر بمعانيه الأبدية التي تكسبهم صفاءً روحياً يولد التآخي والمحبة والسلام فيما بينهم.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن أشكال اللحية في صور القديسين تسهم في إضفاء الإجلال والتقديس لهم لاستطاعتها الإيحاء بمكانة كل منهم والمدى الروحي الذي بلغه عبر حياته النسكية والطقسية ما يولد في نفوس المشاهدين للأيقونة حثاً على السير على خطا هؤلاء القديسين والتقرب منهم روحياً عبر عمل الخير والمحبة[1].

وقد يهتم الأيقونوغرافي بالتعبير عن الصورة التي في ذهنه في تعامله مع الوجوه ومكوناتها ومنها (اللحية) في تصوير ما ليس بوسعه أن يتصوره الفكر البشري، فتتبدى هيئة الصورة بمكوناتها لتوحي بالسر الإلهي، وتعبر عنه[2].

أما الأيدي فقد اهتم الفنان بطريقة رسمها وغالباً ما كانت الأقسام العارية من الجسم (اليدين والرجلين) متشابهة مع المعايير الفنية لرسم الوجه، والتي تنبثق عن مثال روحي في أغلب الحالات (أصابع اليدين طويلة ونحيلة لتعبر عن كثافة روحية) وقد حرص

(١) روسو، دانييل، الأيقونة بهاء وجهك، ترجمة عون مشير باسيل، لبنان ٢٠٠٤، ص١٥٨.
(٢) ذات المرجع ، ص ١٧٠.

الفنان على إقامة توازن بين تقاسيم الوجه واليدين، فعندما يكـون الوجه قاسياً وصلباً تأتي اليد صلبة والعكس صـحيح... فالفنـان يوحي برسمه القوة والعظمة بناءً على ما حـدده الإنجيـل، وتهـتم نظرة الأيقنة الأرثوذكسية بإشهار جمال العالم الروحي عبر الوسائل الفنية التي تعبر عن ذلك العالم دون أن تصفه، فتـصور القديـسين والأشخاص السماويين بطريقة يحذف فيها الحجـم والثقـل بقـدر المستطاع لإظهار الروح والقداسة في آن معاً فيما تصور الأشخاص المحرومين مـن روح الموهبـة الإلهيـة بـشكلهم المـادي والطبيعـي لإحداث هذا التمايز بين هذين الصنفين من البشر[1].

ولا عجب من الإشارة إلى المقاييس الجمالية التي تحـض عليهـا الكنيـسة الـشرقية في الرسـم، والتـي تقبـل الأيقونـة بنـاءً عـلى مقاييسها ونسبها، فيجب مثلاً أن يكون الجسد ستة أمثال الـرأس بنسبة **(٦-١)** وأن تكون اليـدان مـسطحتين، أمـا العـين فكبـيرة ولوزية لتدل على البصيرة، والأنف مسطح، والشفتان رقيقتان... وهذه القواعد الفنية الهندسية في الرسم غايتها الإيحاء والتقوى ...

(١) فياض، مرجع سابق، ص٤٣.

وتنزيه الصورة عن أي دلالة تُستشف منها الشهوانية[1].

وهكذا تبرز الكنيسة سبب إسنادها إلى الصورة القيمة نفسها التي للكتاب المقدس ذلك لأن المصدر الذي يغذي الكتاب والصورة ليس من عناصر هذا العالم ، فكما أن الكلام هو صورة كذلك الصورة هي أيضاً كلام وكلاهما على حد سواء رمز الروح الذي يكشفانه[2].

ختاماً نجد أن الأيقونة ظهرت كفن من أجل العون الروحي وليس من أجل الفن كفن.. كما شهدت بذلك آراء الآباء القديسين وقرارات المجامع المقدسة... وهو ما نلمسه حتى الآن عند أي شخص مؤمن يدخل الكنيسة ليتقرب قلباً وقالباً من الله من خلال تأمله العميق بالأيقونات ليرى ويلمس بيده ويقبل بشفتيه ويملأ عيني قلبه من السر المحيط به.

---

(١) فياض ، مرجع سابق ، ص٤٦ .

(٢) V. Lossky , Licone Or'thodouxe , P 77 , Paris , 1950.

الفصل الثالث

حرب الأيقونات

ما قبل حرب الأيقونات

عاش المسيحيون الذين لازموا السيد المسيح عليه السلام عيشة بسيطة كانوا يوجدون معه ومـن حولـه ولا يفارقونـه إلا في أثنـاء النوم وكانوا على جانب عظيم من التكافـل والمحبـة والأخـوة ولم يُعرف عنهم ولا عن معلمهم يسوع المسيح أنهم قد حملوا صليباً أو أيقونة أو أي رمز، أكـان معروفـاً أم غـير معـروف عنـد الأقـوام المعاصرة لهم، هذا ما سجله لنا كتبة العهد الجديد.

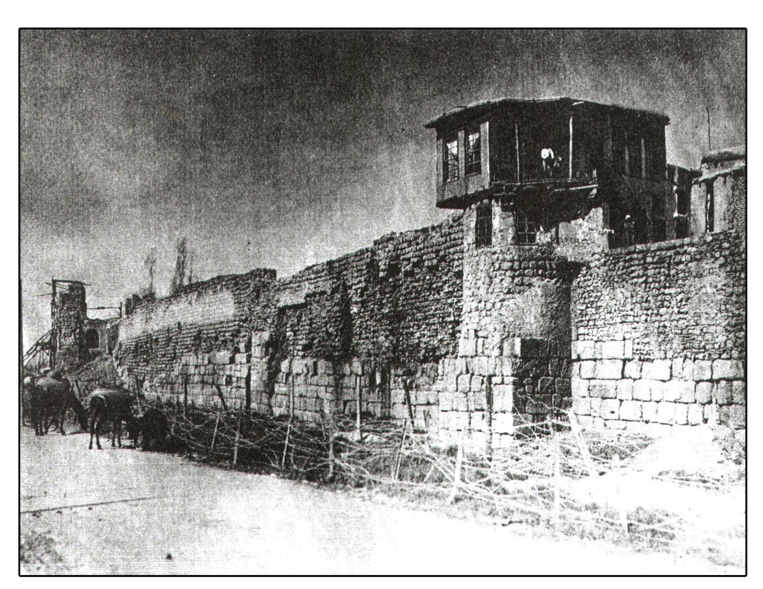
بعـد رحيـل الـسيد المـسيح حـافظ تلامذتـه ذوو الأصـل اليهودي على كثير من عـاداتهم كالختـان والامتنـاع عـن أكـل اللحوم المحرمة . وتابع تلاميذ المسيح في اليهودية[1] نشر أفكـار

---

(١) الإنجيل: الكتاب المقدس للمسيحيين.

المسيح على الرغم من بعض الاعتراضات عليهم من قبل المجامع اليهودية ذلك لأن يهوديتهم كانت عبرانية أي يتكلمون اللغة العبرانية ذات الأصل الآرامي[1].

وقد لاقت أفكار بولس **(شكل ١٥)** وبرنابا وآخرين رواجاً في المناطق اليونانية وفي آسيا الصغرى حتى روما.



(شكل رقم ١٥)

سور دمشق حيث عاش القديس بولس ومنه غادر إلى الغرب

---

(١) كمبي، جان، دليل إلى قراءة تاريخ الكنيسة، ١٩٩٤، ص٢٤.

وقد عانى المسيحيون من الاضطهاد الإمبراطوري لهم إذ كـان الإمبراطور يعدُّ نفسه حاكما سياسياً وإلهـاً لـشعبه، فحـين رفـض المسيحيون عبادته اعتبرهم وأتباعه خارجين عن القانون الروماني، ولذا أخذ باضطهادهم ومحاربة أفكارهم ومطاردتهم وتعذيبهم.

وقد لاقى الرسول بـولس مـن الـسجن والتعـذيب الـشيء الكثير حتـى الاستـشهاد[1] رافـق ذلـك هـروب المـسيحيين إلى مناطق الغابات والعيش فيها واتخاذهم الدياميس مساكن عيش وعبادة لهم، وقد دامت هذه الفترة من الاضطهاد قرابة ثلاثمئـة سنة حتى صدور مرسوم ميلانو.

المسيحيون بعد مرسوم ميلانو سنة ٣١٣م:

كان لإمبراطور الغرب قسطنطين الكبير **(**شـكل١٦**)** الأثـر الأكبر في أصـدار هـذا المرسـوم وكـان متـأثراً بتـسامح والـده الإمبراطور قـسطنينوس الأول كلـورس ووالـــدته المـسيحية هيلانة[2] ووقع على هذا المرسوم كـل من الإمبراطور قسطنطين

---

(١) كمبي، مرجع سابق، ص ٢٨.

(٢) المنجد في اللغة والاعلام ص ٥٥.



(شكل قم ١٦)

الإمبراطور قسطنطين الكبير

الكبير والإمبراطور الشرقي ليفينيوس وقد نص هـذا المرسـوم على إعطـاء الحريـة لكـل الأديـان التـي في الأراضي الرومانيـة فخرج المسيحيون من الظلمـة إلى النـور، ومـن الاضـطهاد إلى الحرية، إلا أن الإمبراطور ليفينيوس تراجع بعد ذلـك بعـد مـا أدى لقتالٍ بينه وبين الإمبراطور قسطنطين الكبير انتهت بهزيمة ليفينيوس وقتله سنة ٣٢٤م فأصبح قسطنطين الكبير هو الحاكم

الوحيد لشطري الإمبراطورية، وعمل على توحيدها بعد ذلك وإعلان المسيحية هي الدين الرسمي للبلاد.

بناء القسطنطينية:

اتخذ قسطنطين الكبير من موقع مدينة بيزنطة على البوسفور مقراً لحكمه وشرع في بناء مدينة هناك، وقد تم تدشينها في ١١ / أيار / ٣٣٠م[١] وسميت بالقسطنطينية.

أدى نقل العاصمة من الغرب إلى الشرق إلى زرع بذور تقسيم الكنيسة إلى غربية لاتينية وشرقية يونانية.

المسيحية دين الامبراطورية الرسمي:

لقد أثرت الوثنية، والفكر (الفلسفي) اليوناني واليهودي في المسيحية، وكانت المجتمعات الريفية حينذاك تكرّم القوى التي تعطي الخصب للطبيعة وللأرض وللحيوان معتبرين أنها آلهة تحفظ المزروعات والقطعان والينابيع وحين اهتدت الأرياف إلى المسيحية في القرن الخامس دخلت بعض عناصر هذه الديانات القديمة في المسيحية وغزت الفلكور المحلي، كما في موت الطبيعة وقيامتها، أما

---

(١) كمبي ، مرجع سابق مذكور ، ص ٩٥ .

بالنسبة لآلهة المدن اليونانية والرومانية وغيرها، فقد كان لكل مدينة آلهتها وبعد دخول الناس المسيحية فقد بقي بعضهم أميناً لها لأنها تمثل العادات المتوارثة عن الأجداد[1].

وكانت الفلسفة الرواقية تطالب بالخضوع لنظام الكون والمحافظة على طقوس وممارسات خاصة بها، تشدد على التطهير الباطني[2]. وهذا ما نادت به الفلسفة الرواقية وما نادت به المسيحية بأن «الله روح وبالروح يعرف»[3].

أما الفرقة الثانية التي هربت من القدس بسبب الاضطهاد، وتوجهت شمالاً ثم اتخذت من أنطاكية مركزاً لها في أول الأمر ودعيت بالمسيحية، هذه الفرقة ذات الأصل اليهودي الهليني والثقافة اليونانية قد بصمت المسيحية بالكثير من بصماتها الفلسفية وهذا ما سنلمسه فيما بعد. وبهذا الانقسام المسيحي بدأت المشادات بين الجماعتين، واعتماداً على المشادات التي دارت بين الفرقتين ولدخول الكثير من الوثنيين إلى المسيحية

---

(١) كمبي المرجع السابق ص٣٦ .

(٢) المرجع السابق ص٤١ .

(٣) الإنجيل المقدس .

خاصة على أيدي الفرقة الثانية نتج عن ذلك انقسام المسيحية إلى ما يسمى أنصار الطبيعة الواحدة وأنصار الطبيعتين.

فاعتبر أسقف ليون ايريناوس أن أفكار مرقيون نافية لعودة الرب ثانية، وأن الخلاص الذي لا يكون إلا بتعاليمه أي أن الخلاص للنفوس وليس للجسد، ما هي إلا بدع وهاجمه كل من ينادي بذلك كالفيلسوف ماني أيضاً في مقالاته الرد على البدع[1].

من هنا بدأت حرب الأيقونات لكن بشكل فكري ودون تدخل السياسة ورجالها في ذلك، علماً أن المسيحيين شتتهم الاضطهاد، ليعيشوا في الغابات والدياميس (سراديب) وبذلك لم تأخذ هذه الحرب الفكرية أكثر من الرأي والرأي المعاكس.

المجامع الدينية:

أدى ظهور المسيحيين إلى عالم الحرية لأن تأخذ رموزهم الدينية مجاراة ومنافسة أبهة العصر الروماني.

فالسمكة التي كان يرسمها المسيحيون على الأشجار في الغابات وعلى الأرض لتدل عليهم أصبحت ذات صبغة قدسية،

---

(١) المرجع السابق ذاته، ص٨٦.

وأصبح الفن الكنسي يحاكي الفن الذي عاصره وسبقه، فتزينت الكنائس الضخمة بصور السيد المسيح وأمه العذراء والقديسين والشهداء وأصبحت من ضرورات الكنائس والعبادة، وأصبحت هذه الرموز وساطة بين المؤمن والله وكان أنصار هذا العمل هم أصحاب الطبيعتين إذ جسدوا الله الابن وأمه العذراء (والدة الإله) وغيرهم بما هو مرئي إضافة للتأمل الروحي، وسميت تلك الرموز والرسوم بالأيقونات أي الصور الدالة على الله والابن والروح القدس وعلى أم الله والملائكة وغيرهم. وهذا ما دعا أساقفة المشيئة (الطبيعة) الواحدة لشن الحرب الكلامية والفكرية لإبطال ذلك، وكان على رأس هذه المجموعة من الأساقفة أسقف كان يعمل راعياً لإحدى كنائس الإسكندرية ويدعى نسطور، ومعارضه كان أسقف الإسكندرية كيرلوس، الذي نادى بأن يسوع المسيح هو الله فعارضه نسطور واشتد بينهما الخلاف وأخذ يتفشى ويسري بين الناس، وهنا تدخل الإمبراطور ودعا إلى عقد مجمع أفسس سنة ٤٣١م.

أصر كيرلوس وأنصاره بأن يسوع المسيح هو الله، في حين قال نسطور لا أدري كيف أدعو الله من كان طفلاً عمره شهران

أو ثلاثة ، ولهذا فإني بريء من دمكم ولن أكون بينكم من الآن فصاعداً وكان نتيجة المجمع عزل نسطور والبلبلة في كنيسة القسطنطينية[1].

وكان قبله قد تم فصل اريوس وأنصاره سنة ٣١٨م من المؤسسة الكنسية حيث كان رأي اريوس تنزيه الواحد الأحد الذي لا بدء له بينما الابن والكلمة خاضعان للتغيير جسدياً وأدبياً ، في حين كان رأي الكسندرس عدم الفصل بين الكل من طبيعة واحدة .

أما في مجمع نيقيا الذي عقد في العام ٣٢٥م كان للإمبراطور قسطنطين الكبير دور كبير لأنه كان من أنصار الطبيعتين للسيد المسيح.

وتتالت الاختلافات، ومع تتاليها وتأزمها كانت تعقد المجامع فبعد مجمع نيقيا الذي حرم اريوس ونفاه، عقد مجمع القسطنطينية الأول سنة ٣٨١م والذي حرم مقدنيوس بطريرك القسطنطينية /٣٥١-٣٦٠م/، والذي عزله الإمبراطور

---

(١) كمبي، مرجع سابق ص١٢٧.

قسطنطين من منصبه لأنه أنكر لاهوت الروح القدس، كما تم في مجمع خلقيدونية الذي عقد سنة ٤٥١م بحرمان الراهب اليوناني أوطيخا الذي عاش في القسطنطينية لأنه قال بوحدة الطبيعة في السيد المسيح، وتتالت هذه التحريمات حتى مجمع القسطنطينية الثالث الذي عقد سنة ٦٨١م والذي كانت أغلب قراراته تحريم أصحاب المشيئة الواحدة من الكنيسة.

كان لهذه القرارات التي حرمت وأبعدت ونفت واضطهدت مما أدى إلى انتشار المحرومين ناشرين أفكارهم في أنحاء البلاد إلى أن وصل إلى عرش الإمبراطورية لاون الثالث الإيصوري.

وقد أدت هذه الصراعات الفكرية المبنية على العوامل الدينية آنفة الذكر إلى حرب وقف خلالها أنصار الطبيعتين بجانب الأيقونات ودافعوا عنها لإيمانهم بالتجسيد، ووقف أنصار الطبيعة الواحدة ضد الأيقونات لإيمانهم بعدم التجسيد، ومع ذلك بدأ في عهد الإمبراطور باردانس فيليبيكوس الأرمني - وكان من أنصار مذهب الطبيعة الواحدة - برفع الأيقونات ذات الرمز الديني بهدف تنقية الدين مما علق به، خاصة إذا

علمنـا أن الإمبراطـور قـد وضـع صـورته[1] مكانهـا فعـارض الأساقفة الأرثوذكس رفع الأيقونات واعتمـدوا عـلى المجمـع المسكوني السادس الذي يعتبر أنصار المشيئة الواحـدة هراطقـة لا يمتون للأرثوذكسية، فرد الإمبراطور بأن هذا المـذهب هـو المذهب الوحيد الذي يمثل الأرثوذكسية.

وتوسعت شقة الخلاف ووصـل الـصراع بـين الإمبراطـور الذي حاول أن يفهم البابا قسطنطين الأول أفكار متتبع المشيئة الواحدة، وأسباب رفـع الكتابـة التـي تتحـدث عـن قـرارات المجمع المسكوني السادس من على بوابة القصر الإمبراطـوري، إلا أن البابا رفض كل ذلك وقابله بالمثل، وأصبح قبول الصور (الأيقونات) أو رفضها هو محور الحرب بين الطرفين[2].

حيث انتهت حياة الإمبراطور فيلبيكوس بثورة الجنـد عليـه وأسره والتمثيل به وقلعت عيناه وخلع مـن منـصبه في الثالـث من حزيران عام ٧١٣م.

---

(١) فارس، نبيه، الإمبراطورية البيزنطيـة، دراسـة في التـاريخ الـسياسي والثقافي والحضاري ١٩٦٨، ص١٣٨.

(٢) المرجع ذاته، ص١٣٩.

وقد جاء بعد الإمبراطور فيلبيكوس اثنان من الأباطرة لكن الدور الرئيس كان للحاكم العسكري لمقاطعة الأناضول ليون أو لاون الأيصوري الذي استطاع برؤيته السياسية أن يستفيد من موازين القوى داخل نفوذ إمبراطوريته مع دول الجوار فتحالف مع الأقوياء في الداخل أمثال أربتاسدوس حاكم مقاطعة أرمينيا البيزنطية العسكري ، ومع العرب في الخارج وفي ٢٥/آذار/٧١٧م دخل ليون القسطنطينية سلماً بعد أن تنازل له الإمبراطور تيودوسيوس، وتوج بعدها إمبراطوراً في كنيسة القديسة آياصوفيا وحكم مابين سنة ٧١٧م-٧٤١م، أمن ليون حدوده البرية والبحرية من هجمات العرب بالتحالف مع القوى المجاورة، ونشر العدل بوساطة مجموعة تشريعية سميت الإيكلوغا، كما أزال طموح الطامعين في العرش بأن قسم بلاده إلى مقاطعات وجعل على رأس المقاطعات القوية حلفاء له خاصة صهره أرتاباسدوس.

بعد أن ضمن الإمبراطور ليون الثالث الملاحة البحرية لبلاده من كل خطر داخلي وخارجي اتصل مع البابا ليعلمه أنه يعتبر نفسه إمبراطوراً وكاهناً ومن ثم أمر برفع صورة السيد المسيح التي كانت في إحدى أحياء القسطنطينية.

وقد أدى هـذا العمـل إلى اشـمئزاز النـاس وغـضبهم مـن سياسة الإمبراطور، وامتد هذا الغـضب إلى اليونـان، فخلعـوا الإمبراطـور، وأعلنـوا الـولاء لإمبراطـور جديـد ثـم أرسـلوا أسطولا لضرب القسطنطينية، لكن الإمبراطـور ليـون الثالـث أخمد هذه الفتنة.

دافع يوحنا برسائله الثلاث عـن الأيقونـات، بحيـث ربـط بشكل متماسك قضية الأيقونات بفكرة الخلاص التي بـشر بهـا السيد المسيح واعتبرت هذه الرسائل منبعاً لكل من جـاء بعـده من المفكرين الدينين[1].

لجأ الإمبراطور ليون الثالث بعد فـشل المفاوضـات لفـرض تحريم الأيقونات بالقوة ، بهدف إضفاء نوع من الـشرعية عـلى قراره قبل الشروع باستخدام القوة.

فقـد عقـد اجتماعـاً لكبـار رجـال الـدين والـدنيويين بتـاريخ ١٧ / كانون الثاني ٧٣٠م سمي باجتماع Silentium (سايلينتيوم) وطلب فيه مـن الحـضور تأييـد قـراره، فكـان المعـارض العلنـي

---

(١) فارس، نبيه، مرجع سابق، ص١٥٠.

والوحيد بطريرك القسطنطينية جرمانوس، فعزله الإمبراطور عن منصبه وعين أناستازيوس عوضا عنه.

وبعزل المعارض الوحيد نال الإمبراطور شرعية تحطيم الأيقونات وملاحقة مؤيديها.

وقد أدى ذلك إلى قيام البابا غريغوريس الثالث بالتنديد بهذه السياسة المعادية للأيقونات وكان من أهم نتائج ذلك أن انفصل النظام الديني والسياسي في الإمبراطورية بحيث لم يعد لبيزنطة نفوذ سياسي في روما ولا لروما نفوذ ديني في بيزنطة.

لم تطل حياة الإمبراطور بعد ذلك كثيراً، فخلفه ابنه قسطنطين الخامس الذي حكم ما بين ٧٤١ إلى ٧٧٥م متبعاً سياسة والده المعادية للأيقونات.

لكن بسبب تمرد أرتاباسدوس على قسطنطين الخامس، سار بجيشه من أرمينيا واشتبك مع الإمبراطور قسطنطين الخامس في مقاطعة أوبزيكيون ٧٤٢م وانتصر عليه، ودخل القسطنطينية وأعاد للأيقونات اعتبارها، وتوج إمبراطوراً على يد البطريرك أناستازيوس الذي ترك سيده السابق وانحاز للمنتصر الجديد.

لكـن قـسطنطين الخـامس نظـم جيـشاً وعـاد وانتـصر في معركة ساردس ٧٤٣م عـلى أرتاباسـدوس وأوقـع بخـصومه أقصى العقوبات.

التفت قسطنطين الخامس إلى الجبهـة الخارجيـة مـع العـرب شرقاً والبلغار غرباً وبتقوية جيشه الذي استطاع أن ينتصر عـلى العـرب والبلغـار ومـن ثـم اهـتم بالجبهـة الداخليـة، فاخـذ قسطنطين الخامس يجري بنفسه إجراءات كنـسية وقمعيـة كـي ينجح قضية نسف تقديس الأيقونات.

من أجل ذلك دعا إلى عقد مجمع كنسي بعد أن عين أنـصاره في المناصب الدينية ثم قمع المخالفين له بشدة، ثـم أخـذ بنفـسه ينكر إمكانية تمثيل السيد المسيح تمثيلاً حقيقياً، معتمـداً عـلى أن الطبيعة الإلهية في السيد المسيح لا يمكن أن تمثل، بينما خـصومه مثـل البطريـرك جرمـانوس ويوحنـا الدمـشقي اعتـبروا أنـه وبالرغم من طبيعته الإلهية إلا أن فيه صفة التقمص[1].

وفي/ ١٠/ شباط ٧٥٤م اجتمع المجمع الكنسي الذي دعـا له الإمبراطور قسطنطين الخامس في قصره الإمبراطـوري عـلى

---

(١) فارس ، نبيه ، مرجع سابق ، ص ١٦١ .

الـــشاطئ الآســـيوي للبوســـفور وكانـــت جلـــسته الختاميـــة في ٨ /آب/ ٧٥٤ وحضره ٣٣٨ أسقفا، أقر المؤتمر بعدم جـواز تمثيل السيد المسيح في صور، وكذلك السيدة العذراء مريم وكل القديسين وكل صورة مصنوعة بالطلاء مهما كان الوجه[١].

ثم بدأ بهدم وتحطيم جميع الأيقونات، ونزع الـصور، وطـرد زعـماء الحـزب الأرثوذكـسي بـما فـيهم البطريـرك جرمـانوس ويوحنا الدمشقي من الجماعة المـسيحية، إلا أن الرهبـان وعـلى رأسهم الأب ستيفن الذي كان رئيساً لدير في آسيا الصغرى، ما لبثوا أن أعلنوا الحرب على معادي الأيقونات.

لكن قوة الدولـة وأنـصارها المعارضـين للأيقونـات قتلـوا ستيفن وكثيراً من الرهبان الذين لم يلاحقـوا بـسبب تقديـسهم للصور بل بسبب وضـعهم الرهبـاني[٢]، فـأجبروا عـلى التنكـر وطرد من تبقى منهم و هرب من اسـتطاع إلى إيطاليـا، ونهبـت الأديرة ودخلت مـع ممتلكاتهـا لـصالح النظـام الإمبراطـوري وامتدت هذه النزاعات حتى عام ٧٦٠ وما بعده.

(١) Hefele , Histoire des Conciles , P 664 , Paris,1910.

(٢) G.Ostrgorsky, Histoire Del Et Byzantin, P 203, Paris , 1956 .

بعد موت قسطنطين الخامس حكم ابنه ليون الرابع خلال فترة الأعوام ٧٧٥ – ٧٨٠م الذي أعاد الأمور إلى ما كانت عليه من قبل، فسُمح للرهبان الملاحقين بالعودة وخفف من العقوبات، إلا أنه أبقى سياسة معاداة الأيقونات، كان ذلك لتأثير زوجته الإمبراطورة إيرين والتي هي من أنصار الأيقونات.

توفي ليون الرابع عام ٧٨٠م وحل بعده ابنه قسطنطين السادس، الذي لم يتجاوز العاشرة من عمره، فأصبحت إيرين الوصية على ولدها صاحبة السلطة الوحيدة.

سارت إيرين بسياسة بطيئة لإعادة الاعتبار للأيقونات، آخذةً بعين الاعتبار قوة الجذور الراسخة في المجتمع، فأبعدت **أولاً:** البطريرك بطرس بطريرك القسطنطينية عن منصبه المقدس ، وعينت تارازيوس عوضاً عنه.

ثانياً: عقدت مجمعاً جديداً في كنيسة الرسل المقدسية في القسطنطينية يوم٣١/تموز/٧٦٨م لإعادة الاعتبار للأيقونات، فرحب البابا وبطاركة المقاطعات الشرقية بهذ المجمع المسكوني، وأوفدوا إليه ممثلين عنهم، إلا أن المجمع دوهم من فوج حرس العاصمة الكنسية وتفرق المجتمعون.

إلا أن إيرين أبعدت الفوج بعد ذلك إلى المناطق الحدودية مع العرب في آسيا، واستبدلته بحامية جديدة، وبذلك ضمنت عودة انعقاد المجمع الذي دعت إليه ثانية في نيقيا ٧٨٧م وحضره ٣٥٠ أسقفاً وعدد كبير من الرهبان وترأس المجمع البطريرك تارازيوس.

أقر المجمع سياسة متسامحة مع المعادين للأيقونات شرط التوبة واعتبر المجمع أن رفض استعمال الأيقونات واحترامها هرطقة دينية، وعاد الرهبان ليمارسوا تقاليدهم وخدماتهم كما كانوا، وبهذ المجمع طويت صفحة حرب الأيقونات وعاد لها التكريم بعد أن أزهقت عشرات الألوف من النفوس من الرهبان الذين كانوا الأكثر رفضا للابتعاد عن احترام الأيقونات.

موقف الأديان من هذه الحرب:

١ - **موقف الإسلام:** يقف الإسلام من الصور موقف اجتناب، معتمداً على الآية الكريمة ﴿**يا أيها الذين آمنوا إنما الخمر والميسر والأنصاب والأزلام رجس من عمل الشيطان فاجتنبوه لعلكم تفلحون**﴾[1] وفي الوقت نفسه يفرق بين الصور والتماثيل التي تثير

---

(١) سورة المائدة / الآية ٩٣ .

الحمية القبلية وبين التي لا خلاف عليها، فهو أي المشرّع الإسـلامي، يدعو إلى عدم التعامل مع الأولى (التي ترمز لشعار قبلي) ولا يتـدخل في الثانية (التي لا خلاف عليها ولا تدعو لشعار عشائري أو قبلي).

وقد ثبت ذلك عن الرسـول محمـد صـلى الله عليـه وسـلم، فحين دخل مكة بعد الفتح أمر بإزالة كل الصور والأصنام التي كل واحدة لها قداستها عند قبيلة دون أخرى، وما ذلك إلا مـن أجل الوحدة والتوحيد.

أما صورة السيدة مريم العذراء وولدها السيد عيسى المـسيح فقـد أبقاهما[1]، ذلك لأنه متعارف عليه عند القبائل العربية أن المسيح وأمـه ما هما إلا رموز للمحبة والسلام والوحدة والتوحيد[*].

وقد بقيت هاتان الصورتان منظورتين حتـى القـرن التاسـع للمـيلاد أي بعـد قـرارات مجمـع (SILENTIUM) المنعقـد في القسطنطينية عام ٧٣٠م أوائل حكم الإمبراطور ليـون الثالـث الأيصوري البادئ بالحرب(حرب الأيقونات).

---

(١) كمبي، جان، مرجع سابق، ص ١٥٦.

(*) انظر كتاب العرب النصارى عرض تاريخي لمؤلفه حسين العـودات، دار الأهالي – دمشق – ١٩٩٢.

أما المسلمون فكانوا يتعاملون مع إخوانهم المسيحيين بالمحبة والاحترام والتعاون والزواج، والحفاظ على كنائسهم وكانوا معا في إدارة الدولة[1]، ولم يعرف تاريخياً اعتداء المسلمين على أخوانهم المسيحيين أو على كنائسهم ودور العبادة الأخرى، وإن كان قد حدث مثل ذلك (كفتنة دمشق عام ١٨٦٠م) فإن أيدي سرية خبيثة كانت وراء ذلك وهي ليست بإسلامية ولا مسيحية، وكان هدفها إشعال نار الفتنة بين المسيحين والمسلمين. وقد وئدت تلك الفتنة على أيدي العقلاء الحكماء من المسلمين المجاهد (عبد القادر الجزائري)، ويدل على الوحدة الإسلامية المسيحية التي تجلت في بلاد العرب الإسلامية خاصة في بلاد الشام المجاورة لأرض الروم في الصورة المشرفة للمسلمين، حيث كان بينهم في أثناء حرب الأيقونات أقوى المدافعين عنها المفكر المسيحي الفذ يوحنا الدمشقي الذي كان مقيماً في دمشق، ثم في دير القديس سابا قرب القدس، ولا يشير أي مصدر تاريخي لوقوف المسلمين ضد هذا المدافع الذي أصبح فكره مصدراً لكل من جاء بعده من المدافعين عن الأيقونات.

---

(١) المنجد في اللغة والأعلام ص ٧٥٣.

يعتقد أن ما ألصق بالإسلام والمسلمين أنهم أول من أشعل هذه الحرب، وهذا ما جاء به المؤرخ ثيوفانس المتوفى عام ٨١٨م في حولياته المعتمدة على مصادر بيزنطية وعربية، حيث أرجع هذه الحرب إلى قرار مزعوم للخليفة يزيد بن عبد الملك بمرسومه المتأثر بساحر يهودي، داعياً فيه إلى تحطيم الأيقونات الموجودة في الكنائس الواقعة في أرض الإسلام، ويرى ثيوفانس أن هذا المرسوم المزعوم هو الذي أثر في الإمبراطور ليون الثالث الأيصوري وجعله يقود حملته المعادية للأيقونات والتي استمرت بعده حتى أوقفتها الإمبراطورة إيرين كما ذكرنا سابقاً، ومن الجدير ذكره أن هذا المنطق بعيد عن الصحة التاريخية والمنطقية والعقائدية للأسباب التالية:

- من الناحية التاريخية لم يثبت أي مصدر إسلامي هذه الحالة وخاصة وأن ثيوفانس يقول لم يدر أحدٌ في أرض الإسلام بهذا المرسوم[1].

---

(١) د. محفل، محمد محاضرة ألقاها في المؤتمر التاريخي بدمشق، إشكالية التجسيد التشكيلي في الإسلام، ٢٠٠٣م ، ص١٤.

- ومن الناحية المنطقية ليس من المعقول أن الإمبراطور ليون الثالث، الذي انتصر على المسلمين وأجبرهم على التراجع عن القسطنطينية، في أثناء حملة الأمير العربي مسلمة بن عبد الملك لفتح القسطنطينية، نقول: ليس من المعقول ولا من المنطق أن ينساق هذا الإمبراطور وجيشه الذي كان يقوده لحرب مع المسلمين لتدمير الأيقونات وملاحقة المؤمنين بها.

إن الحرب التي كانت سجالاً بين العرب المسلمين والبيزنطيين الروم على الحدود والتي ما كانت تهدأ حتى تعود ، جعلت البيزنطيين وأمثالهم يتداولون بمثل هذه الأقوال الواهية والمزعومة لزيادة كراهية المسلمين. وقد استبعد ذلك الأستاذ محمد المحفل الذي يقول ما خلاصته: يحيط الشك والغموض بأمر مرسوم الخليفة يزيد بن عبد الملك في مصادرنا العربية[١] ويؤكد ذلك أيضا مستشهدا قول(VASILIEV.A.A) القائل بعدم وجود أدلة كافية لتأثر ليون الثالث بالإسلام مباشرة.

---

(١)المرجع السابق ذاته ، ص ١٨..

ويجدر التأكيد على:

أن عدم التحريم للصور في الإسلام – وما قام به النبي محمد صلى الله عليه وسلم من الحفاظ والإبقاء لصورتي المسيح والعذراء في الكعبة - وما اتسمت به حياة المسلمين والمسيحيين في أرض آبائهم وأجدادهم بأخوة ومحبة وتعاون وتجاور - ووجود أقوى المدافعين عن الأيقونات في الوسط الإسلامي - كل ذلك يستبعد أي زعم أن للإسلام يدا مباشرة أو غير مباشرة بحرب الأيقونات.

٢ - موقف المسيحية: إن وضع المسيحية في حرب الأيقونات لا يختلف عن الإسلام، فأفكار المسيحية الحقيقية التي دعا إليها السيد المسيح هي المحبة والسلام والتسامح والغفران.

والسيد المسيح قد نهى تلميذه بطرس عن استخدام السلاح ولو في الدفاع عن[1] معلمه **(**المسيح**)** حين قال له**: (**رد سيفك إلى مكانه**)**، والمسيح لم ينظر لملك أرضي ولم يكن وهو المعلم والسيد المطاع أن يقحم الدين بالسياسة فهو القائل**: (**أعطوا إذاً ما لقيصر لقيصر وما لله لله**).**

(١**)** إنجيل متى - الاصحاح٢٦ - الأية٢٥.

وكان في كل تعاليمه ينظر لرفع الإنسان من عالمه المادي المتهالك على الدنيا، والمتمسك بها، إلى عالم الخلود إلى عالم السماء، ولهذا رفض كل مغريات الملك فقال: **(مملكتي ليست من هذا العالم مملكتي في السماء)**[1].

إن الذين شاركوا في حرب الأيقونات يمكن أن نقول إنهم قد تجنبوا حقيقة الفكر المسيحي وروحانية السيد المسيح الرافضة للحرب أو حتى للدفاع.

إذا ما عدنا الآن لدراسة المجامع المسكونية من أول مجمع، مجمع نيقيا الأول المنعقد عام ٣٢٥م إلى أن أنهت الإمبراطورة إيرين الحرب وأعادت الاعتراف بشرعية تقديس الأيقونات بقرار من مجمع نيقيا الثاني عام ٧٨٧م لوجدنا مايلي:

١ - كان كل مجمع ينهي أعماله بالحكم على خصومه أنهم هراطقة، وهذا ما أدى بالفريق الذي يقع عليه التحريم بأن يعزز العمل السري ويمارسه تعبوياً وعملياً ضد الآخر وبالوقت نفسه أيضاً يرون الآخرين هراطقة.

---

(١) إنجيل متى - الإصحاح ٢٢ - الآية ٢١.

٢ - كـان هنـاك صراع بـين الأسـاقفة ودرجـات في المهادنـة، والتنازل عن الحق في سبيل الاحتفاظ بالكرسي الأسقفي.

٣- كان البابا كثيراً ما يلين ويهادن الإمبراطور في سبيل إبقاء الحماية له من الأخطار المحيطة به.

٤ - أما الإمبراطور فكل مـن يقـف معـه لإثبـات الـشرعية لسلالته وورثته له من بعده فهو من المـنعم عليـه ومـن يعارض فالعقاب له.

إن هذه القـرارات والتـصرفات لهـي أبعـد مـا تكـون عـن المسيحية الروحية - المسيحية المحبة - المـسيحية المـسالمة، فكـما نفينا أن يكون للإسلام الحنيف دور في هذه الحرب مـن قريـب أو بعيد، فكذلك وبكل ثقة يمكن القـول لا علاقـة للمـسيحية أبداً في هذه الحرب التي سميت بحرب الأيقونات.

٣- موقف اليهودية: من المعروف أن العهد القديم يعتبر الله رب الجنود وأن رائحة الدم تفوح من خـلال كلماتـه التوراتيـة، هذا لأن كتاب موسى (التوراة) قـد فقـد، وقـام عـزرا بكتابـة أفكار التوراة التي بين أيدينا بعد مئات السنين من مـوت النبـي موسى عليه السلام.

لقد أُشبع اليهود بهذه الأفكار، ونظرا لوجودهم الكبير في مدن الإمبراطورية الرومانية البيزنطية (آفسس، بيزنطة، روما)[1]، ولاحتكارهم التجارة وأعمال الربا عبر تاريخهم، ولتدخلهم في شؤون الحكم ومن حول الحاكم لينالوا مآربهم خاصة زمن قسطنطين الكبير وأكثر في زمن ليون الثالث الأيصوري الذي لمس كثرة تدخلاتهم، حين أنهى حروبه مع المسلمين والبلغار بالانتصارات، ولربما قد استدان منهم الأموال لإنجاح حروبه، إذ قام بعد ذلك باضطهادهم لكثرة تدخلاتهم وأجبر الكثير منهم على أن يتعمدوا[2].

وقد عقب تلك الفترة حرب الأيقونات، فهل يمكن القول أن اليد اليهودية السرية كانت هي الفكر المحرك للحرب، وكان ليون الثالث يدها الفعالة ؟!!.

أعتقد أن القول ليس ببعيد عن الصواب إلى أن يظهر عكس ما توصلنا إليه.

---

(١) موسوعة الكتاب المقدس ص٣٦.

(٢) فارس، نبيه، مرجع سابق ص١٤٧.

نتائج حرب الأيقونات:

إن الحرب التي نالت الشرعية المسيحية بعد قرارات مجمع SILENTIUM عام ٧٣٠م والتي قادها الإمبراطور ليون الثالث الأيصوري قد انتهت بقرارات مجمع نيقية (٧٨٧م) على يد الإمبراطورة إيرين (التي أعادت الشرعية للأيقونات) التي كان من أهم نتائجها ما يلي:

١- زهق فيها عشرات الألوف من النفوس، وكان الرهبان أكثر الفئات تضرراً من تلك الحرب، لكثرة قتلاهم، ولتخريب أديرتهم وحصارها ونهب ممتلكاتهم ووصل الأمر لمنع الرهبنة[1].

٢- تكريس انقسام الكنيسة الذي بُدئ به بنقل العاصمة من الغرب الروماني للشرق حيث أسس الإمبراطور قسطنطين الأكبر مدينة القسطنطينية عام ٣٣٠م وأصبح هناك كنيستان غربية لاتينية تتبع روما وتسمى الكنيسة الكاثوليكية أو الجامعة، وكنيسة شرقية يونانية تتبع القسطنطينية وتسمى الكنيسة الأرثوذوكسية.

---

(١) المرجع السابق ذاته ، ص١٦٢.

٣- تكريس الانقسام السياسي حيث التجأ البابا لقوة الجرمان الجديدة والتي أصبحت هي الحامية للبابا والمدافعة عن الكنيسة اللاتينية، وبهذا أبعدت السلطة السياسية للقسطنطينية التي كانت هي الحامية للبابا ولم يعد لها من نفوذ في روما.

٤- هذا الانسحاب الديني للفاتيكان من القسطنطينية، والانسحاب السياسي للقسطنطينية من الغرب الروماني قاد إلى مذابح رهيبة شهدتها الإمبراطورية البيزنطية على يد الفرنجة في أثناء حملاتهم للشرق ونشوب ما سمي بالحروب الصليبية.

٥- أما على صعيد الأيقونات فقد شهدت هذه الحملة مداهمة الأديرة والكنائس والمنازل، كان من نتائجها تدنيس الأيقونات وانتهاك حرمتها والتشنيع بها وتحطيمها وحرقها وطليها بالكلس، وبهذا أتلفت الكثير من روائع الفن في تلك الحقبة من تصاوير ونقوش وجداريات وخشبيات ومخطوطات فكان هذا العمل كارثة فنية عالمية وخسارة لا تقدر بثمن.

الفصل الرابع
سورية الحاضن الطبيعي للأيقونة

سورية... الحاضن الطبيعي لفن الأيقونة:

سورية بامتداداتها الطبيعية بين فلسطين وشرقي الأردن جنوباً إلى كيليكية وخليج الإسكندرونة شمالاً شكلت الحاضن الحقيقي للمسيحية التي انبثقت من القدس وانتشرت من دمشق إلى العالم القديم لاسيما الغربي منه بفكرها الجديد الذي تبناه منذ البدء الكثير من سكان هذه المنطقة وحل إلى جانب الفكر الوثني المنتشر حينذاك مما خلق صداماً بين الجديد والقديم تحول إلى صراع فكري ومجابهة افتداها مسيحيو تلك الفترة بالدم... مما أنتج شهداء تداول الناس قصصهم وبطولاتهم، فانبرى من جراء ذلك كثير من الفنانين ليجسدوا بالرسم المعاناة والمأساة التي ذاقها كهنة ورجال هذا الفكر

الجديد، الذين كرستهم الأيقونة كقديسين، ودخلوا في التراث والطقس الكنسي بمدلولاتهم الإيمانية والخلاصية بدءاً من السيد المسيح وحوارييه ومن سار معهم وخلفهم بجهادهم الجسدي والروحي، وشكلوا علامات بارزة في الثقافة والإيمان المسيحي الذي منحهم نعمة التصويب على تعاقب التاريخ المسيحي منذ عصوره الأولى حتى المعاصر منه ضمن معايير كنسية أيقنت صورة البطل الشهيد، متمثلة بالسيد المسيح أولاً، موسعة مروحة اهتمامها لتشمل المتصوفين والقديسين وفي مقدمتهم السيدة العذراء والقديسات والمتصوفات، ممتدة لتشمل المفكرين أيضاً، فصورت الأيقونة شخوصها بهيئاتهم الإنسانية التي تعيش في عالم الديمومة والخلود، دون النظر إلى مقدار التشابه والتشخيص العادي المجسم، مكتفية برسم الملامح بخط مبسط وألوان مجردة لتصبح مجموعة من الرموز التي تقرأ وكأنها آية مكتوبة تستدعي التأمل الذي يقود الحالة التأملية الإيمانية، والقدوة الحسنة[1].

---

(1) د. الزيات، إلياس، الأيقونة جذور عربية لحضارة إنسانية، مجلة سورية السياحية العدد/٥/- ١٩٨٦ – ص٢٦.

- **المكانة التاريخية للأيقونة السورية:**

أسس فن الأيقونة في هذه المنطقة العربية تراثاً اقتبسه الغرب منها، وغدا تراثاً عالمياً يرتكز في أسلوبه التعبيري والفني على أصول تأثرت بها المدارس الفنية في القرون اللاحقة وبرزت في آثار تدمر وأنطاكية، واتصفت بتمثيل المحتوى النفسي التعبيري للإنسان في العينين اللوزيتين الكبيرتين والوجه البيضاوي الذي يميل إلى الاستطالة وإيماءة اليد، وحجم الرأس بالنسبة للجذع والأطراف، وإهمال تفاصيل الجسم الأخرى.

وكان لانشغال الفنان الشرقي بالرمز والدلالة التعبيرية أسلوبه المميز فعبر عن عالم المجد والخلود باللونين الذهبي والفضي، واستخدم اللون الأحمر المعبر عن الشهادة... فيما عبر عن رمزية الأرض والدلالات المادية بالأخضر والأزرق والترابي[1].

لهذا نرى أن الأيقونوغرافيا المسيحية ترعرعت في بلاد الشام وأخذت عن سلفها (الفن السوري الوثني) أسلوب التصوير والرسم لتعلم أتباعها شعائر وطقوس دينها الجديد، ساردة حكايا قديسيها ونساكها بعد أن نزعت عن ذلك الفن تعاليمه

(١) د. الزيات، المرجع السابق، ص٢٩.

ورموزه الوثنية، لتسبغ عليها تعاليمها ورؤاها الجديدة[1] الناتجة عن مزيج حضاري أنتجته شعوب هذه المنطقة وتميز بتآلفه وتناسقه ومواءمته بين مواضيع وعناصر مركبة، أسست لتقاليد أخذها الغرب عن السوريين الذين شكلوا مركز ثقل العالم القديم ومخبرها الفني والحياتي فأنتجوا فناً مسيحياً في سورية، انسجم مع كل ما أورثوه من عبادات وفنون وأعادوا إنتاجه بحلة روحية مثالية، مفعمة بروح الشرق وتم تصديره إلى العالم المسيحي كفن سوري متكامل الهوية[2].

فماذا عن المؤثرات الفنية والفكرية للأيقونة السورية؟ وما هي القيم الجمالية والعقائدية التي لا تزال تحكم هذا الفن وتتبدى بمكنوناته ورموزه ودلالاته الأسطورية والدينية؟.. إنها أسئلة كثيرة لامناص من الإجابة عليها، وتتبع آثارها وتأثيرها في العصور السابقة للمسيحية والموازية لها وحتى القرن الثاني عشر الميلادي مروراً بالمدارس التي حملت على عاتقها هذا الفن وزينت به كنائس العالم المسيحي في شرقه وغربه.

---

(١) د.سليم عادل، عبد الحق ، ص ١١٦ .

(٢) المرجع ذاته، ص١١٨.

موروث غزير وإضافات شتّى:

للدخول في خصائص وسمات الفن المسيحي السوري الذي تجلى بالرسوم الجدارية والأيقونات لابد من إلقاء نظرة على فنون سورية القديمة قبل ميلاد السيد المسيح، وعلى الفن التدمري الذي تزامن مع القرون المسيحية الأولى، ورافق تغيير المعتقدات قبل أن تحسم المعركة نهائياً لصالح الفن المسيحي[1].

ويعتبر القرنان ١٤|١٣ ق.م الفترة الزمنية التي بدأ فيها الفنان السوري برسم آلهته القديمة على مصنوعاته والتي دلت عليها اللقى الأثرية في أوغاريت – على سبيل المثال - وقبل ذلك بزمن بعيد كان قد عمل على تجسيد تفكيره الديني بالرسوم والصور على الأختام الأسطوانية لتحمل معتقداته الدينية والروحية... وللأختام الأسطوانية مكانة كبيرة في تاريخ الفن الشرقي القديم، كونها تعكس تطور الفنون خلال العصور التاريخية، ويرتبط صنع الختم الأسطواني بفن النحت النافر والغائر وذلك تمشياً مع طبيعة المادة المستخدمة فيه، وقد تم استنباط أشكال فريدة من أشكال صنع الأختام الأسطوانية

(١) د. أثناسيو، متري، الكنائس والأديرة في سورية، ص٦٠.

التـي وظيفتهـا الطباعـة عـلى الـشرائح الطينيـة، فاسـتُخدمت الأسطوانة الحجرية ليُنحت عليها مشهدٌ من المـشاهد الفنيـة أو الدينية أو الأسطورية بشكل غائر ومن ثـم تُهيـأ شريحـةٌ طينيـةٌ وتُدحرج هذه الأسطوانة عليها ليبرز الشكل المنحـوت نـافراً.. ثم يتم حرقها لتنتج قطعة نحتية فخارية بديعة، والجـدير ذكـره أن تكرار المشهد على الشريحة الطينية يخلق نوعاً مـن التواصـل المدروس والذي لا ينتقص من قيمته الفنية.

وما إن بدأ الإنسان السوري بالتدوين والكتابة حتى عمل عـلى نقل معارفه وفلسفته ضمن ملاحم شعرية اختصت غالبـاً بحيـاة الآلهة، فشرح أدوارها في حياته، وقسم الوظائف فيما بينها، وجعلها ترعى حياته، وتحميه من الأخطار... فوجد بأساطيره تلك أجوبـة لتساؤلات إنسانية راودته منذ فجر التاريخ حـول الخلـق والمـوت والخلود والتي تناسبت مع تطوره الحضاري حينذاك.

فالإله **(إيل)** هو رب الآلهة، وواهب الرحمة والحكمة وسـيد المياه، والإله **(حدد)** إله محارب، و**(بعل)** إله الغيوم والـصواعق ورمـز للخـصب، والآلهـة **(عـشتار)** رمـز الأمومـة والحـب والخصب، و**(عناة)** رمز الحب والحرب.

إلى جانب ذلك برز اهتمام كبير بسرد أخبار الملوك وتحويلهم إلى آلهة من خلال إجلال أعمالهم وتقديس صورهم، ومن هنا نرى تأثيراً متبادلاً ما بين الحضارة السورية والرافدية من جهة والحضارة المصرية من جهة ثانية، إذ ترك السوريون بصماتهم على الفن الفرعوني بتأثيرهم على الفرعون رمسيس الثاني وعبادته الإلهة السورية **(عناة)**[1] لنتبين أن عادة تصوير الآلهة تعتبر من أهم الصفات التي ميزت الفن السوري القديم لاسيما التدمري منه، وذلك بسبب بحث شعوب الشرق عن الامتلاء الروحي والخلود اللذين وحدتهما المسيحية التي أخذت بالانتشار بينهم بعد أن زاوج الفنانون بين العقائد الجديدة، والموروث الوثني السائد، فأنتجوا نهضة فنية نشرها السوريون في شرقهم أولاً، وبعد ذلك انتشرت بين شعوب العالم منذ القرون الوسطى، وكانت قد أسهمت في زرع بذورها الحضارات التي شكلت شخصية الفن السوري باندماجها فيه، أو بتأثيراتها وتماسها معه بدءاً بالبابليين، الآشوريين، الكنعانيين، الفينيقيين، الآراميين، الحثيين، التدمريين، المصريين مروراً بالفنون اليونانية والرومانية

---

(١) د. أثناسيو، المرجع السابق، ص ٦١.

انتهاءً بالبيزنطية[1]. مما أوجد قواسم مشتركة بين تلك الفنون، فنجد أن فناني الشرق القديم قد اهتموا بالوجه والعيون التي تعتبر طريق عبور المعنى الذي يجسده الوجه.

كما جعلوا من الوجه في حركته وأدائه التعبيري، ودلالته الباطنية متلائماً مع الجسد... تاركين في هذا الفن ميزات تتلخص بنقاط عدة.

- ميزات الفن التصويري السوري:

تميز الفن التصويري السوري بعدد من المميزات الهامة التي منحته صفة الخاصية منها:

١ - عمد الفنان إلى استخدام الخطوط الأساسية لإظهار الشكل دون التعمق في إحداث الخطوط الدقيقة التي تهدف إلى إبراز الملامح الجمالية للجسم، وذلك بهدف الابتعاد عن الواقعية، ولاهتمامه بالتعبير عن الحياة الداخلية الروحية، أما فيما يخص مضمون الوجه فهناك التركيز على الخطوط التعبيرية للوجه، واليدين باعتبارهما نافذة للروح.

---

(١) د. سليم، عبد الحق، مرجع سابق، ص ١٢١.

٢- التسطيح: حيث عمد الفنان إلى الابتعاد عن استخدام البعد الثالث، والتظليل والتلوين الذي يعطي العمق والواقعية، وذلك بهدف استخدام أسلوب الترميز التعبيري الذي يترك للناظر حرية استنباط الفكرة من الخطوط الرئيسة، وترجمتها بما يتوافق ومضمونه الفكري والنفسي.

٣- اهتم الفنان بتمثيل الأشخاص وفقاً لقاعدة الجبهة، لإضفاء الإجلال والترفع على شخوصهم، ومحاولة منهم بالإيحاء بما وراء الطبيعة من قوى تخفيها تلك الشخوص، والآلهة التي آمن بها إنسان هذا الشرق بنزوعه إلى الاستمرار والخلود بعد الموت.

٤- النزعة الشخصية التي تمثلت في رسم إطارات للأشخاص، وتحديد الوجوه وإظهار التباين فيما بينها بدلالة نوعية اللباس والشارات والأدوات المستعملة والرموز[١].

٥- قدرة الرسام والنحات السوري على نشر عقائد الحضارات، وتفسير عوالمها الروحانية حيث ساهم

(١) د. سليم عبد الحق، مرجع سابق، ص ١٢٢.

بتعليمها لعامة الناس، مستفيداً من قوة تأثيرهـا وإيحاءاتهـا الحسية على البصر أولاً، والتبصر المعرفي المبني عليها ثانياً.

ويمثل التصوير بوساطة فن النحت في بلاد الشام في الألف الأول ق.م على سبيل المثال شواهد حـضارية عـلى تطـور هـذا الفـن، وارتباطـه بـالنواحي الدينيـة والـسياسية والاقتـصادية والاجتماعية في الممالك الآرامية والفينيقية، ومن خلال دراسـته نتمكن من كشف الروابط والتأثيرات الحضارية بين بلاد الشام والـدول الأخـرى في العـالم القـديم كـبلاد الرافـدين، ومـصر وفارس واليونان، كما تمكننا دراسة فنـون النحـت المختلفـة في بلاد الشام القديمة من معرفة الرموز الفنية، والدينية المستخدمة في ذلك العصر، بالإضافة إلى معرفة الكثير من المعلومـات عـن الآلهة المعبودة، والطقوس والشعائر والميثولوجيا التي تم تمثيلها من خلال مواضيع النحت المتعددة.

فمع بداية القـرن الرابـع الـذي كـان نقطـة تلاقـي الثقافـات، وانصهار مختلف تيارات الفن، تبلورت هوية الأيقونة البيزنطيـة[1]

---

(١) C. Cavinkov , Genese De Li'cone Dans Les ImagInaires , P16, Paris , 1976

بكل مكنوناتها الفنية، ودلالاتها الرمزية، كان لابد من رصد المرحلة المؤسسة لها في القرون التي سبقتها، وتميزت بالتشابه بين الفن المسيحي والفن التدمري المتداخلين تاريخياً، واللذين سرت جذورها في ذات البيئة الشرقية المتأثرة بالثقافتين اليونانية والرومانية.

فتدمر لم تتعرف على الثقافة اليونانية إلا بعد أن امتزجت بالثقافة الشرقية التي عرفت بالهلنستية في مدينة **(**سلوقية دجلة**)** وغيرها من المراكز الهلنستية التي كانت على احتكاك مباشر معها[1].

وبشكل خاص أثبتت المنحوتات المادية للآلهة أن تقاليدها الفنية، ودلالاتها الرمزية تعود إلى أكثر من ألفي عام قبل الميلاد، وأن تأثرها بفنون بلاد الرافدين وفارس أكثر وضوحاً وارتباطا من تأثرها باليونان، وحضارات الغرب عامة. وأنه إذا كانت ثمة مؤثرات غربية في الفن التدمري فهي سطحية جداً، ولم تستطع فرض أسلوبها وعقليتها على التدمريين، إنما بقي ترتيب الأشكال الفنية وفق السمات التي يتشارك فيها التدمريون مع

(١**)** د. البني، عدنان، مرجع سابق، ص ١٢٤.

جيرانهم الشرقيين، وهو ذات الترتيب الذي بقي سائداً، وأصبح مثلاً أعلى للفنان البيزنطي[1].

ولا غرابة في القول إن الدراسات المهتمة بتاريخ الفن قد أكدت على الحلقة الهامة التي مثّلتها تدمر في تطور العالم القديم[2].

وفن التصوير من خلال النحت - تحديداً - هو ولا شك أحد أبرز آثار الفن التدمري. وحيث تمكن الفنانون التدمريون من معالجة الحجر بسهولة ويسر وثقة حيث وتوحي بعض زخارفهم ورسومهم بأنها منفذة على الخشب اللين، وليس في الحجر الصلب والذي سهل مهمة النحاتين التدمريين توفر المواد الأولية اللازمة في الجبال المحيطة بتدمر حيث يتوفر أنواع عديدة من الحجر، منها الحجر اللين المائل إلى اللون الوردي، وكذلك الحجر القاسي جداً الناصع البياض وشديد التبلور، والشبيه بالمرمر.

---

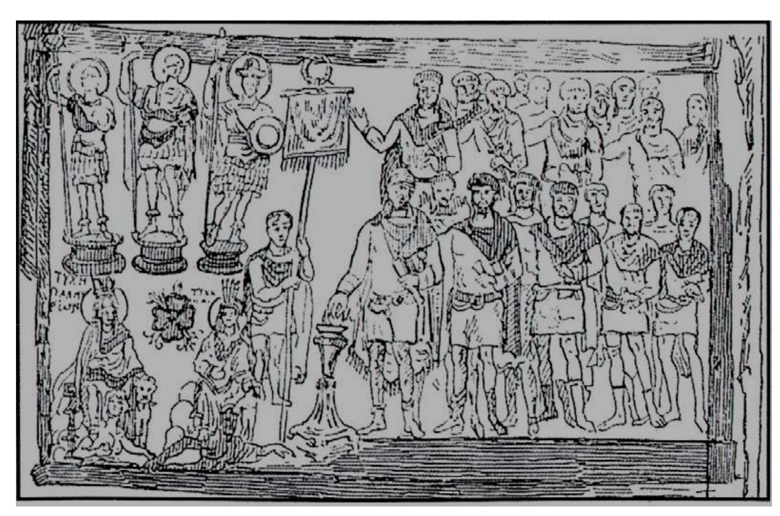
(١) سيرينغ، هنري، تدمر والشرق، الحوليات الأثرية ١٩٥١، ترجمة جورج حداد، ص٧٠.

(٢) د. بهنسي، عفيف، الفنون القديمة، موسوعة تاريخ الفن، ص ٣٠٢.

أما الجص، وعجينة الجبس، فاستعمالها مقتصر على تزيين الأفاريز والنوافذ وبعض التفاصيل الصغيرة وفي بعض النواحي التطبيقية، ولم يعثر في تدمر إلا على أجزاء طفيفة من هذه التماثيل حيث تحدثت عنها بعض النصوص التدمرية.

إن التنقيبات التي تمت في عامي ١٩٣٨، ١٩٣٩ في باحة معبد بل كشفت عن أقدم الأشكال التصويرية المنحوتة التي وجدت حتى الآن في تدمر، وهي تعود لبناء معبد أقدم شيد في المكان الذي شيد عليه معبد بل، والذي هدم في أثناء بناء المعبد الجديد، واستخدمت بعض منحوتات المعبد القديم مقلوبة في بلاط المعبد الجديد وقد يعود عهدها إلى القرن الأول قبل الميلاد، وعثر بينها على حجر يحمل كتابه تدمرية مؤرخة عام (٤٤ق.م).

كما هناك منحوتات قديمة أخرى تتبع للمعبد الجديد، وهي عبارة عن صور جدارية بارزة نحتت عند تكريس ذلك المعبد القديم. ومنه صورة تمثل موكباً يتقدم نحو كاهن يحرق البخور وهو متجه للأمام في وضع مألوف في مشاهد التقدمات في دورا أوربس (شكل١٧) وفي تدمر، والموكب مؤلف من كاهن يقدم تاجاً أو أكليلاً، تتبعه فالأيقونغرافيا التدمرية وتقنيات الفنانين



(شكل رقم ١٧)
نقش تدمري من دورا أوروبوس

وخلطات الأساس المكونة من جزء كبير من الجص والرمل وكربون المغنيزيوم والألون الأخرى مثل أوكسيدات الحديد الأسود والأحمر وبدون استخدام أي رابط عضوي فهذا الأسلوب ميز الفنانين التدمريين[1] في الفترة القديمة إضافة إلى أنهم لم يكونوا يصورون عدة مستويات في المنحوتة بل يكتفون بمستوى واحد وفي المنحوتة بعدان فقط، فإذا أضفنا التلوين الذي كانوا يستخدمونه فوق النحت نجد أنفسنا إزاء صورة ملونة أكثر مما هي لوحة منحوتة.

(١) M.A.R Colledge , The Art of Palmyra , P 122 , London , 1967

المصْوَرة النحتية المدنية في تدمر وعلاقتها بتطور فن الأيقونة:

بالرغم من وفرة المنحوتات التدمرية المدنية فمن الملاحظ ندرة التماثيل والمنحوتات المعدنية التي ذوِّب منها الكثير في عهد الانحطاط التدمري ليعاد استخدام معدنها، أو أنها أغرت جنود الإمبراطور أورليان ومن تلاهم فانتهبوها للاحتفاظ بها أو بيعها، في حين أن الكثير من المنحوتات الحجرية قد حطمت والنماذج القليلة الباقية منها هي تماثيل شبه كاملة ، فهناك الجذوع دون الرؤوس أو العكس، أو قدمان أو ذراع أما شبه الكاملة والتي كشف العديد منها في حفريات معبد بعلشمين (١٩٥٤،١٩٥٥،١٩٥٦). حيث أعطتنا فكرة عن النحت المدني وعن المئات من التماثيل التي كانت مبعثرة في شوارع المدينة ومعابدها. وميدانها (الأغورا) وفوق أعمدتها التذكارية تخليداً للقدماء التدمريين من شيوخ وقبائل ورؤساء قوافل وأعضاء مجالس الشيوخ وموظفين كبار وقادة....إلخ .

وقد بدا الوقار على هيئات تلك المنحوتات من خلال جمود النظرة إلى الأمام[1]، وإمالة قامتهم نحو الخلف، أما الثياب فهي طويلة تصل إلى القدمين وهي كثيرة الثنيات، إما أن

(١) سيرنغ، هنري، تدمر والشرق، الحوليات الأثرية السورية ج١ و ج٢، ص ٧٠، دمشق ١٩٥ .

تكون على النمط الفارسي[1] (قميص وسراويل مزركشة) أو بالزي المحلي (ثوب طويل فوقه عباءة تلتف حول العنق) وهي بالغالب تنتعل صنادل أو أخفافاً. وتكون اليد اليمنى على الصدر ملقاة على طرف العباءة الملتف، أما اليسرى فمسدلة إلى الجانب تحمل على الغالب غصناً من النبات أو ورقاً ملفوفاً.

ورؤوس التماثيل التي تكون قطعة واحدة مع التماثيل أو تركب تركيباً هي رؤوس الأشخاص المكرمين.

يدل لباس الرأس على المهنة التي كانوا يمارسونها: الكهنة مثلاً يعتمرون قلنسوات أسطوانية تكون خاليةً من أية زينة أو محلاة بأكاليل نباتية مضفورة والأكاليل أشكال حسب رتبة كل كاهن. وتوضع التماثيل على حاملات مثبته في الأعمدة، منها ما يكون على قاعدة عادية وبعضها يعتلي أعمدة تذكارية، وفي تدمر ثلاثة أعمدة، واحد ما يزال قائماً واثنان منهاران.

المِصْوَرة النحتية الدينية:

تعددت أشكال وأنواع المنحوتات الدينية التدمرية والتي يمكن تقسيمها طبقاً لنوعية المشاهد المنفذة وهي:

---

(١) البني ، مرجع سابق ، ص١٢٥ .

١ - مشاهد الآلهة (شكل١٨): وهي تتوضع بـأنماط منفـردة أو مجتمعه، منقوشة على جدران المعابد أو أفاريزها أو سـقوفها. ومنها ما هو محاط بمحاريـب وأطـر مزخرفـة وتكـون أحيانـاً شديدة البروز كأنها تماثيل ملصقة بالجدار.



(شكل رقم ١٨)

نقش نافر نذر لهرقل وآلهة آخرين - تدمر معبد بل القرن ١ ق.م - حجـر كلسي يظهر أربعة آلهة على اليسار هرقل الذي يتميز بجلـد الأسـد والهـراوة أمـا الشخص الثاني فهو امراة غير معروفة ويتبعها إلهان مجعـدا الـشعر تحـيط برأسهما هالة مشعة وكلاهما يمسكان سعف نخلة في أيديهم اليسرى .

٢ - مشاهد التقدمات الدينية (شكل١٩): وفيها عادة شخص أو شخصان يؤججان محرقة بخور وفي المشهد صف الآلهة وهـذه المشاهد تضم أحياناً آلهة على خيول وجمال وحيوانات خرافية وكان التدمريين يقدمون هذه المشاهد منحوتة على ألواح، كنذور وقرابين للآلهة توضع في معابدها.



(شكل رقم ١٩)

نقش منذور للات والشمس –خربة وادي الصوان شمال غربي تدمر القـرن ٢م حجر كلسي أبيض نحتت الآلهة اللات التي تعـادل أثينـا عنـد الأغريـق والتـي تحاكيها بملابسها وشاراتها وفي الوسط نرى إلـه الـشمس يحمـل بيـده اليـسرى مشعلاً ملتهباً ويرفع يده اليمنى للتبريك وإلى اليمين يقف الناذر مرتدياً قميصاً ومعطفاً وبيده اليمنى يقدم قرباناً فوق مبخرة صغيرة عامودية .

٣- مشاهد آلهـة متعبـدين**:** بأوضـاع مختلفـة منقوشـة عـلى مذابح نذرية تهدى للمعابد ويتجلى في هذه المنحوتـات مفهـوم التدمريين عن الألوهية، كما توضـح بعـض طقوسـهم الدينيـة مفاهيم مشتركة مع أكثر الشعوب القديمة. كل قـوة مـن قـوى الطبيعة أو ناحية مـن نواحيهـا ممثلـة بـرب لـه صـورة إنـسانية خالصة أو مركبة ويتصف بالخلود والقوة الخارقة.

وقد أكدت ملامح البورتريه التدمرية تطابقهـا مـع ملامـح الوجوه في الفن البيزنطي المبكـر وخـصوصاً بـشكل ومعالجـة الحواجب والعيون اللوزيـة والـشفاه الجميلـة فـاعتبرت هـذه العناصر محلية وأصيلة[١] بالتعبير والتقنية والخامـة كـون الفنـان التدمري بذل جهـده في تمييـز معبوداتـه وإخراجهـا بـأكثر مـا يستطيع من جمال وقوة وجعلها أحياناً تسوق العربات الحربية، وتلبس الـدروع، وتمتطـي صـهوات الجيـاد وتـشرع الرمـاح، وتتمنطــق بالــسيوف وترمــي بالــسهام وتــسير بمواكــب وتقف صفوفاً[٢].

---

(١) D. Rice , Art of The Byzantine , P 26 , London , 1963

(٢) د. البني، عدنان، تدمر والتدمريون، مرجع سابق، ص١٢٥.

المواضيع الجنائزية التدمرية:

إن الكثير من فن التصوير التدمري يدخل في فئة المنحوتات الجنائزية ومصدرها الوحيد هي المدافن وهي تتقدم القبور بمثابة شواهد وتعرف بالتدمرية بكلمة صلم = صنم

والمنحوتات الجنائزية فئات عدة:

١ - **التماثيل النصفية (شكل٢٠):** وهي في الواقع بين التمثال النصفي والنقش البارز وبصورة عامة يكون قسمها الخلفي عبارة عن لوح مستطيل ارتفاعه أكثر من عرضه يثبت في واجهات القبور.

٢ - **الألواح:** ويكون في الغالب ارتفاعها أقل من عرضها وعليها مشاهد جنائزية أو شخصان متصلان أو منفصلان ضمن دوائر.

٣- **الشواهد:** وهي صغيرة الحجم أو مثلثة مستقيمة من الأعلى وعليها أشخاص واقفون أو أطفال من الجنسين.



(شكل رقم ٢٠)

تماثيل نصفية فن النحت التدمري ١-٢م

١ - واجهات التوابيت والسرر الجنائزية وعليها شواهد **(شكل ٢١)**: من الولائم الجنائزية ومن حياة الموتى أو بعض أفراد أسرة الميت أو كلهم،[١] والتي تعكس الواقع الاجتماعي والاقتصادي والمهني التي تمثله المنحوتات إضافة إلى عدد أفراد الأسرة حيث كانت تحمل المنحوتات أو السرر الجنائزية منحوتة كبير الأسرة وزوجته وأطفاله.



(شكل رقم ٢١)

سرير جنائزي تدمري ١-٢م

---

(١) د. البني، عدنان، تدمر والتدمريون، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ١٩٧٨، ص١٤.

مما سبق ذكره نجد أن المنحوتات هي المصدر الأصلي لمعنى الأيقونة بمضمونها الذي يدل على صورة مقدسة ضمن إطار محدد وتتعلق بموضوع يخص العبادات بشكل مباشر، وتمثل الآلهة ضمن ترتيب معين يراعى فيه إعطاء مركز اللوحة للإله الرئيس ويليه يميناً ويساراً بقية الآلهة بحسب الأهمية، وكل هذه التقاليد انتقلت بشكل كامل إلى فن رسم الأيقونات المسيحية لاحقاً.

تأثير الفن التصويري التدمري على الفن المسيحي:

يتقاطع الفن المسيحي مع الفن التدمري بكثير من سماته التي وجدت في الرسومات والمنحوتات التي زينت المعابد الوثنية، والمسيحية في ذلك العصر (معمودية) دورا أوربوس مدفن الأخوة الثلاثة. كونه نشأ وترعرع في بيئة محلية أصلية استخدمت عناصره وأسلوبه وهندسته والتي شكلت التربة الصالحة للواقع الديني الجديد (المسيحية) عبر الفنون التي بدأت متقشفة ثم أخذت بالاعتناء تدريجياً بالزخارف البيزنطية الشرقية[1].

حتى إننا لانجد مبالغة في اعتبار الفن المسيحي السوري المبكر قد ولد من رحم الفن التدمري الوثني في نسخته

---

(١) د. زيات، إلياس، الأيقونة والأيقنة، مرجع سابق، ص١٠٢.

البيزنطية إذا ما أخذ بعين الاعتبار التتابع التاريخي لهذين الفنين كأساس الاقتباس ووسائله، ويـضاف إلى ذلـك ازدهـار تـدمر وغناها اللافت الذي تزامن مع مسيحية تعيش أصعب المراحل خوفاً واضطهاداً وتعمل بسرية ودأب لا مثيـل لهـما كـي تثبـت احترامها في تلك المنطقة الغارقة بوثنيتها[1].

وبدءاً من القرن الرابع تحولت سورية تدريجياً إلى المـسيحية، فبنى السوريون كنائسهم مكان الهياكل الوثنية، التـي عوملـت بقسوة بعد صدور أوامر إمبراطورية تقضي بإغلاقهـا وتخريبهـا حيث تحول معبد جوبيتر إلى كنيـسة يوحنـا المعمـدان وهيكـل حدد الآرامي إلى كنيسة حنانيا ومعبد سارتون **(**بـاب كيـسان**)** إلى كنيسة القديس بولس وكنيسة مار سركيس في معلولا بنيـت عام ٣١٣م فوق معبد وثني لا تـزال آثـاره قائمـة مـن خـلال **(**الجرن المجوف**)** الذي كان يستخدم لجمـع دمـاء الأضـاحي، والكنيسة الكبرى في يبرود بنيت فوق معبد جوبيتر **...** الخ[2]**.**

(١**)** د**.** زيات، إلياس، الأيقونة جذور عربية لحضارة إنسانية، ص ٢٧**.**

(٢**)** حتي، فيليب، تاريخ سورية ولبنان وفلسطين، ترجمة جورج حـداد، بيروت ج١، ص٤٠٥**.**

وإن كان الرأي الرسمي السائد في الكنائس الشرقية يعيد نشوء الفن المسيحي إلى زمن السيد المسيح، إلا أن الدلالات والآثار المادية المتبقية تحصر نشوء هذا الفن بالقرن الثالث الميلادي بناءً على المؤشرات والكتابات واللقى الأثرية الدالة على وجود الأيقونات والرسومات في ذلك القرن فحسب... مدعمة رأيها بموضع الخلاف الذي كان عليه ذاك الفن في القرون المسيحية الأولى كون الكنيسة كانت على ارتياب من الفن وترى فيه عماداً للوثنية، وعبادة أصنام وفساد أخلاق إذْ اعتبرت التماثيل العارية غير متفقة مع مبادئها في (البكورة والعزوبية) ناظرة إلى الجسد على أنه أداة للشيطان، إضافة إلى الاعتقاد الذي كان سائداً والداعي إلى عدم خلق أي فن معماري أو ديني مبني على الاعتقاد بأن نهاية العالم قد أصبحت وشيكة، هذا إلى جانب محاربة الكنيسة للتصوير الذي كان يحث عليه أتباع الكتاب المقدس باعتبار أنه ينهى عن رسم الخالق ويرى أن الكلمة هي بصورته فحسب، وبهذا يكون قد جنب رعاياه العودة إلى الوثنية.

ولهذه الأسباب وتلك لم يهتم المسيحيون الأوائل بتزيين دار الدنيا السريعة الزوال، كما أنهم كرّسوا كرههم للصور والتماثيل حيث رأوا فيها تمجيداً للعري، وابتعاداً عن التقشف والصوفية المسيحية.

وقد تزعم هذه الأفكار، ودافع عنها بعض آباء الكنيسة الذين عاشوا في القرن الثاني م وعلى رأسهم ترتليان (١٩٧م) الذي ندد علناً بالمسيحيين الذين يقبلون أن يكونوا جنوداً أو فنانين أو موظفين في الدولة[1].

بناءً على ما تقدم ندرك أن الفن المسيحي السوري لم ينشأ إلا بعد القرن الثالث الميلادي بعد أن ضعف مبدأ التحريم المسيحي على الفن وبدأ بعد إعلان ميلان عام (٣١٣م) والذي أعطى المسيحيين هوية العبادة والتحرك دون خوف، إلى جانب الدور الذي لعبه الإمبراطور قسطنطين في رعاية هذا الفن ومناصرته بعد أن نقل عاصمته إلى الشرق (القسطنطينية) واحتياجه إلى الفنون الشرقية لتجميل عاصمته، وإحاطة نفسه بأبهة الملوك الشرقيين، معفياً الفنانين من الواجبات المفروضة على غيرهم من المدنيين، حتى يوفر لهم ما يكفي من الوقت لإتقان فنهم وتعليمه لأبنائهم[2] مما ساهم في تزيين الكنائس التي أشادها في أنحاء الإمبراطورية.

---

(١) ديورانت ، ول ، قصة الحضارة ، عصر الإيمان ، ص١٥٣.

(٢) المرجع ذاته ، ص ٣٩٧.

كما ساهم الأباطرة المتعاقبون منذ القرن الرابع الميلادي بتشييد الكنائس وتزيينها بالزخارف والرسوم مما بعث بنهضة وازدهار أخذ بيد هذا الفن نحو التطور والتجديد[1].

فظهرت كما ذكرنا آنفاً أولى الرسومات المسيحية الجدارية في بيت المعمودية دورا أوربوس، وتمثل هذه الجداريات ولادة الفن الهلنستي الشرقي، أما الرسوم فكانت عبارة عن مشاهد وقصص من الإنجيل مؤرخة في**(٢٣٠- ٢٦٥م)** إلا أن هذه الرسومات المسيحية لم تكن الوحيدة بل تم العثور على مثيلاتها في بيوت العبادة وتعود إلى نماذج الفن المحلي الشرقي الذي ساد في المدن السورية، وفي تدمر على وجه الخصوص.

وتجدر الإشارة إلى أن هناك قسماً كبيراً من هذه اللوحات محفوظ في متحف جامعة يال الأمريكية[2].

---

(١) V. Candea , Icones Melkites Le Musee Nicolas Sursock , Beyroth, P 16 , 1969.

(٢) ديورانت، عصر الإيمان، ص ٢٨٥.

الدياميس: القرن الرابع الميلادي:

وإذا ما انتقلنا من القرن الثالث إلى القرن الرابع الميلادي ينتقل الفن برسومه الجدارية المسيحية إلى الدياميس، حيث بدأ المسيحيون منذ نحو عام ١٠٠م باتباع العادات السورية التدمرية في دفن موتاهم داخل سراديب رغبة في الاقتصاد بالأمكنة والنفقات، فحفروا طرقات طويلة تحت الأرض لوضع الموتى فيها على الطريقة التدمرية[1].

وقد انتشرت الدياميس البيزنطية المسيحية في سورية، إلا أن أشهرها في تدمر وحمص وقارة حيث تم العثور على تلك الدياميس وتتضمن رسوماً ملونة ذات مواضيع ومشاهد دينية واستقرت أعمال التنقيب على إثبات أنها مؤرخة من القرن الرابع الميلادي وقد استخدمت فيها الرموز المسيحية كالحمامة (رمز السيد المسيح) والصليب وعناصر زخرفية نباتية ملونة بالأسود والأحمر والخمري والأصفر وكانت هذه الرموز تعبيراً عن رسالة المسيحية القائمة على البشارة والرجاء ورغبة الخلاص المستوحاة من الكتاب المقدس، والتي تم العثور على كثير منها في تلك الدياميس المنتشرة،

---

(١) صليبي، نسيب، محاضرة ورشة عمل حول الآثار السورية - ١٩٩٦.

فنجد رمز الكرمة التي تدل على ملكوت الله[1] وصلة المسيح بالمؤمنين (أنا الكرمة وأنتم الأغصان)[2].

كما يرمز إلى السيد المسيح بالحمل، كحمل لا عيب فيه أمام الذي يجره[3] كما أن رمز السمكة ترمز إليه أيضاً لأن حروفها الخمسة اليونانية هي الحروف الأولى من كلمة يسوع المسيح

(jeous christos theou uios satev), j , ch , th , u , s

وتعني يسوع المسيح ابن الله المنقذ.

وهنا أيضاً لابد من ذكر لبعض الآثار المعمارية البيزنطية كالمدن السورية في الشمال السوري (المدن المنسية) والتي تعتبر مثالاً واضحاً وحياً على العلاقة الوثيقة التي تربط بين الفنان والمهندس، فانعكست العمارة البيزنطية على الناحية الفنية وأثرت بها خاصة بمجال فن الفسيفساء وفن التصوير الجداري، إذ إن كلاً من هذين الفنين ينضوي تحت لواء الفنون التي تسمى بالفنون المدنية وهناك صفتان تميزان الفنون المدنية البيزنطية:

---

(١) العهد الجديد (يوحنا ١٠-٧).

(٢) العهد القديم (المزمور ٧٩-٨٠).

(٣) العهد الجديد (رؤيا ٥٠-٦).

١ - توزعها على امتداد جغرافي واسع.

٢ - جمعها بين التـأثيرات اليونانيـة والرومانيـة والتـأثيرات الشرقية، فكان دور بيزنطة هـو خلـق أسـلوب متميـز فرضـته سلطتها على هذه المناطق.

وكانت هناك أعـمال فنيـة كفـن المنمـنمات وهـو فـن تـزيين المخطوطات البيزنطية ولعل أهمها إنجيل رابولا السرياني إذ تم تخطيطه باللغة السريانية ووضعت رسومه في ديـر في ضـواحي أفاميـا في سـورية /٥٦٨/ وهـو محفـوظ في متحـف فلورنـسا بإيطاليا ويعود للقرن السادس الميلادي.

فالمـساهمة الـسورية في الفـن الهلنـستي بـشكل عـام تـأثرت بالأسلوب البيزنطي إلى حد كبير، وتجسدت بالإضـافة إلى مـا تـم ذكره بفنون الكتب المزينة بالرسوم المنمنمة وقد كانت هناك أعمال فنية (شكل٢٢-٢٣) منقوشة على الفخار أو العاج أو العظم تمثل مشاهد مقدسة وقد تكون قطعاً أو لوحـات منفـردة أو موضـوعة على وجوه صناديق خشبية أو منزلة تنزيلاً دقيقاً في خشب العروش الإمبراطورية والكنسية، أمـا أعـمال الميناء المـزجج فهـي تـصور القديسين والمشاهد الدينية المنمنمة، المنفذة عـلى النحـاس بحيـث

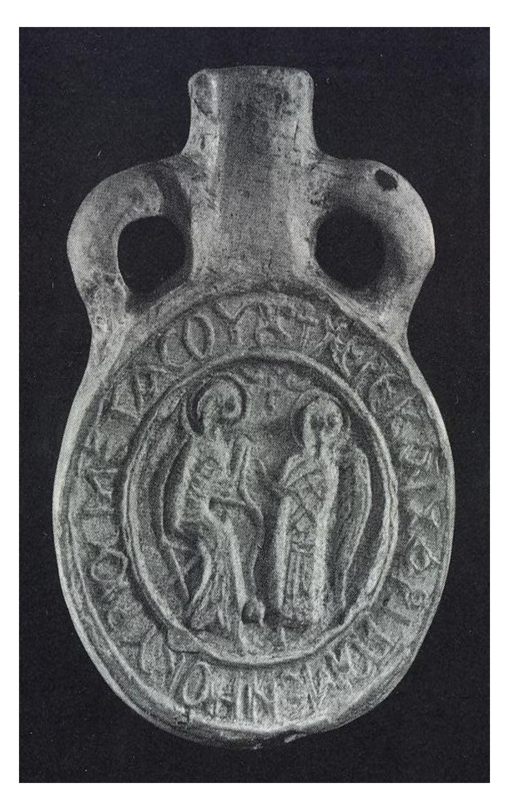
تفصل بين الألوان شرائط نحاسية، أما الألوان فيها فهي زجاجية مؤكسدة بأكاسيد معدنية تكسبها التعدد اللوني.



(شكل رقم ٢٢)

مطرة للحجاج القرن ٥ – ٦م المتحف الوطني بدمشق.

هذه القارورة كانت تحتوي على زيت مقدس أو مياه شافية وكانت تباع بالمكان الذي يحج إليه ويجلبها الحجاج معهم كتذكار وكانت تعرض عليها صور القديسين ويقف على أحد جانبي هذه القارورة أحد الرسل ملتحياً تحت قوس حاد الزاوية وهو يهز بيده اليمنى مبخرة ويمسك باليسرى كتاباً مفتوحاً.



(شكل رقم ٢٣)

مطرة للحجاج القرن ٦م المتحف الوطني بدمشق جسم المطرة مدور ويعرض نفس الشكل والنقش الكتابي وفي الحقل المتوسط بشارة مريم التي تجلس على كرسي وحول رأسها هالة نور القداسة وهي تحمل بيدها اليمنى كبة صوف وتغزلها باليسرى خيوطاً ومن الجهة اليمنى يتقدم نحوها الملاك المكلل بهالة وتحف به حمامتان مطبوع عليها بالكتابة اليونانية وتعني (السلام عليك يا ممتلئة نعمة، الرب معك).

إلا أن فن التصوير الجداري والذي بلغ أوجه ما بـين القـرن الحادي عشر والقرن الثالث عشر والذي تميزت به سـورية دون سواها واعتبرت الأغنى والأوفر[1] ولا تزال نماذجه محفوظة إلى اليوم متمثلة في دير مار يعقوب – ديـر مـار موسـى الحبـشي – إضافة إلى كل من قلعة الحصن وقلعة المرقب.

وقد عمد البحاثة الغربيون إلى نسبة هذه الرسـوم الجداريـة إلى الفترة الصليبية والأجـدر هـو نـسبها إلى الفترتـين الأيوبيـة والمملوكية في بلاد الشام ليكون لها أفـضل مـصداقية ذلـك أن الفنانين الذين قاموا برسمها هم فنانون محليون فاعتمدوا عـلى التقنيات المحلية المعروفة في البلاد.

فالفن المسيحي في سورية هو فن شعبي مارسه الفنـانون منـذ نـشوء المسيحية، وأيضاً حتى بعد دخول العـرب المـسلمين إلى بـلاد الـشام في منتصف القرن السابع الميلادي وتأسـيس الدولـة الأمويـة فيهـا، وبقـي المـسيحيون يمارسـون فـنهم في هـذه الـبلاد واعتمـد علـيهم الخلفـاء الأمويون ثم العباسيون لاحقاً في بناء المساجد والقصور وتزيينها.

وقد عمل كل من الفنانين المسيحيين والمسلمين جنباً إلى جنـب في (فن الكتاب) بنسخ المخطوطات وتزيينها منذ القرن السابع.. وأيـضاً

(١) A. Grabar La Pienture Byzantien , P 15 , Paris , 1953

عمل المسيحيون والمسلمون جنباً إلى جنب في منطقة الموصل في صناعة الأواني النحاسية (شمعدانات – مباخر –كؤوس) وطعمت بالذهب والفضة وقد توصلوا بهذه الطريقة إلى نقش مشاهد مشخصة محاطة بكتابات وزخارف هندسية ونباتية، وقد انتشر هذا الفن في تلك الفترة القرنان (١٢ -١٣م) في سورية والعراق ومصر.

حتى أن بعض الأواني النحاسية حملت أسماء صانعيها مثل الحاج إسماعيل محمد بن فتوح الموصلي، وتحظى المتاحف العالمية بتحف نحاسية تجسد ما ذكرناه آنفاً إلا أن أغلبها يعود إلى القرنين ١٣ -١٥.

أما بالنسبة للجداريات الكنسية بسورية فلابد من الوقوف عند كل ما هو موجود بريف دمشق، كون الرسوم الجدارية تجسد فن الأيقونة .

أيقونات جدارية من ريف دمشق ... دير مار موسى الحبشي:

وهو من أروع وأجمل الأديرة في سورية ، بني في موقع برج روماني ويتميز بشكله المهيب المرتكز على جبل دير عطية المطل على ثلاثة وديان سحيقة ويتم الصعود إليه بوساطة (٣٥٢) درجة، ويعود بناؤه إلى منتصف القرن السادس الميلادي وجدد في القرن السادس عشر ١٥٥٦م.

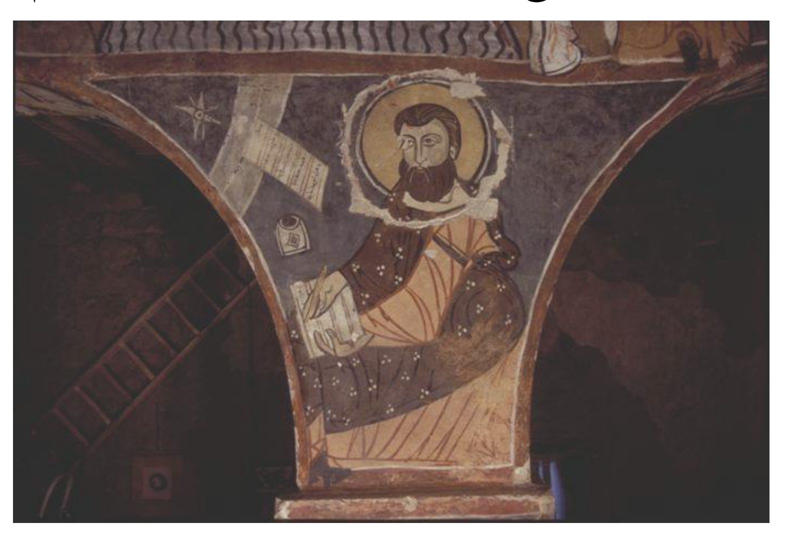
ويضم دير مار موسى الحبشي **(شـــكل ٢٤)** غـرفاً كثـيرة، ولـه باب حجري شديد الانخفاض منفتح عـلى درج صـغير، ومـن ثـم باب منخفض آخر يؤدي إلى فسحة سماوية تتـصل بـدرج حجـري يهبط إلى قبو جنوبي شرقي مؤلف من حجـرتين ويقابلـه قبـو شـمالي شرقي أكثر اتساعا يتألف مـن ثـلاث طبقـات ومـن هـذا المنـسوب يصعد إلى طابقين فوق سطح الثاني منهما سور فيه فتحات لرمي



(شكل رقم ٢٤)

القديس موسى الحبشي، مدرسة القدس ق١٩.

السهام، وصب الزيت[1]، ويشكل دير مار موسى مكاناً استراتيجياً كمحطة للحجاج في طريقهم إلى القدس وهو يشتهر بمقام القديس جاورجيوس وبرسوماته الجدارية (شكل ٢٥ -٢٦ -٢٧) التي أكد الباحثون على أنها لزمن غزو الصليبيين زمن اتصال الشرق بالغرب عندما شرع الرومان البيزنطيون بزخرفة كنائسهم[2]



(شكل رقم ٢٥)

رسوم جدارية من دير مار موسى (أحد الإنجيلين)

---

(١) **د.** أثناسيو، متري هاجي، مرجع سابق ، ص٢٠٥ .

(٢) Dr. Ziyat , Elias , derglalzdes christlichen, orients Commerzbank , pg 35 , 362002.





(شكل رقم ٢٦-٢٧)

رسوم جدارية من دير مار موسى الحبشي

لذلك تعد الرسوم المثال الألمع لتأكيد وجهة النظر هذه وقد كشفت أعمال الصيانة والترميم وأثبتت أنها تتألف من ثلاث طبقات

متوضعة فوق بعضها، وقد أثرت عوامل الزمن في تلك الطبقات فسقطت أجزاء منها بشكل عشوائي، الأمر الذي أدى إلى ظهور نماذج من كل واحدة من تلك الطبقات الثلاث، مما شكل مادة علمية وفنية وساعد في الدراسات التي أجريت عليها، وقد عمل على صيانة هذه اللوحات الجدارية مرممين من المديرية العامة للآثار والمتاحف بالتعاون مع خبراء من المعهد المركزي للترميم بروما، أما الطبقات المكتشفة فهي كالتالي:

- الطبقة الأولى من منتصف القرن الحادي عشر بعد السنة ١٠٥٨م وهو تاريخ تجديد بناء الكنيسة.
- الطبقة الثانية وتعود إلى نهاية القرن الحادي عشر في السنة ١٠٩٥م.
- الطبقة الثالثة من مطلع القرن الثالث عشر في السنة ١٢٠٨م.

من أهم الرسوم لوحة الدينونة على الجدار الغربي والتي تمثل السيد المسيح والتلاميذ فوق الحنية، العذراء الأرحب من السموات مع آباء الكنيسة في الحنية، الإنجيليين الأربعة فوق الأعمدة أما بالنسبة لأسلوب تلك الرسوم الجدارية فهو يختلف في الطبقة الأولى مما هو عليه في الطبقتين الثانية والثالثة.

فإذا كان أسلوب الطبقة الأولى متأثراً بالفن البيزنطي وشروح الصور فيه مكتوبة باليونانية، فهذا الأسلوب في الطبقتين الثانية والثالثة يحمل معالم واضحة لأسلوب محلي سرياني خاصة وأن الكتابات على الصور هي بالسريانية والعربية، إلى جانب رموز بعض القديسين باليونانية البيزنطية ، ويجدر بالذكر أن الكتابات المنقوشة على الحجر الذي يدل على تجديد بناء الكنيسة هي باللغة العربية وأجملها مكتوب بالخط الكوفي الأيوبي، وتبدأ تلك الكتابات بعبارة «بسم الله الرحمن الرحيم» وذلك يدل على أن المسيحيين كانوا يستعملون تلك البسملة للتبرك هذا إلى جانب تعاون الفنانين المسلمين والمسيحيين[1] في عمليتي التشييد والبناء والزخرفة.

وتجدر الإشارة إلى أنه منذ نهاية الثمانينيات وبعد أن هُجر لفترة طويلة بدأت أعمال الترميم المعمارية للدير بمشاركة سورية إيطالية وانتهت أعمال الترميم عام ٢٠٠٤م بشكل كامل وحالياً هو دير للرهبان والراهبات.

---

(١) د. زيات، الياس، الأيقونة جذور عربية لحضارة انسانية، مرجع سابق، ص ٢٦.

أيقونات جدارية من دير مار يعقوب المقطع:

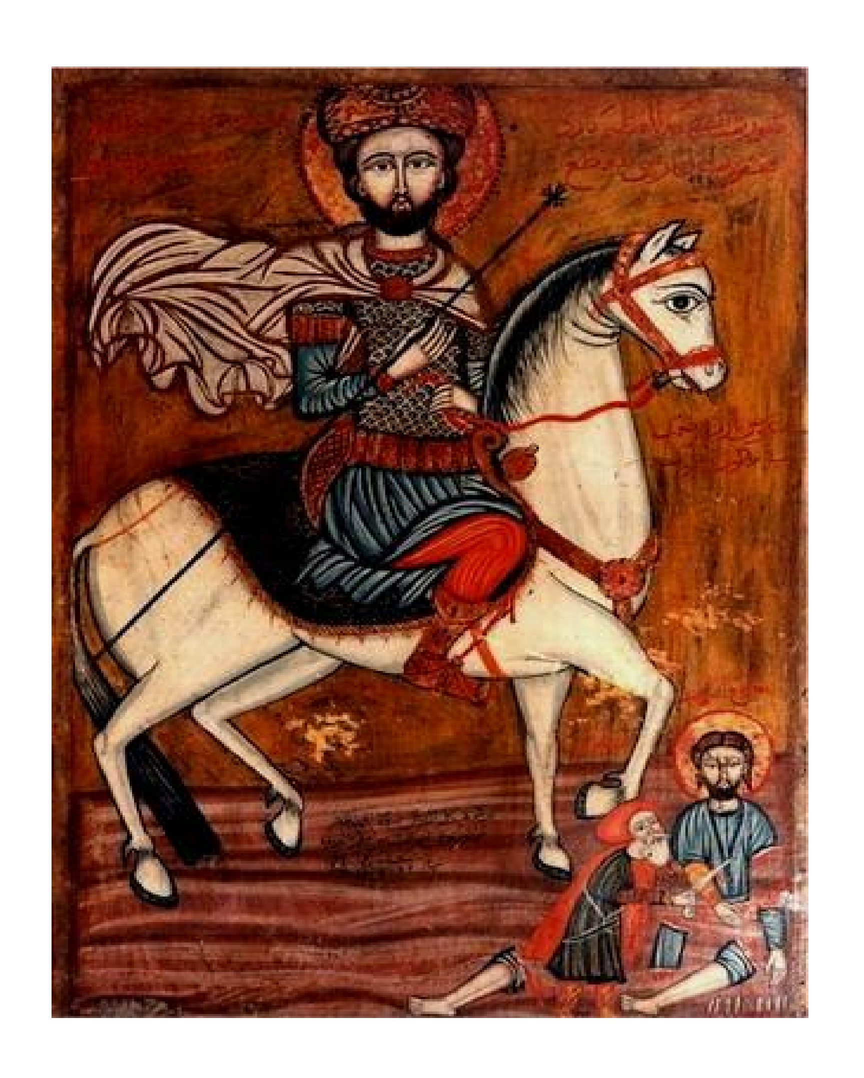
وهو من أقدم أديرة ريف دمشق، يقع هـذا الـدير عـلى بعـد ٢كم إلى الشمال من بلدة قارة التي احتـضنت في الـزمن الغـابر كرسياً أسقفياً فكانت محطة القوافل والجيوش ومركـزاً للبريـد والحمام الزاجل بين بلاد الشام ومصر.

وأتى على ذكره المؤرخون (ابـن جبـير، ويـاقوت الحمـوي، والبغدادي) وفي مخطوطة تعود للقرون الوسطى تشير إلى أن في قارة ما يزيـد عـلى ألـف بيـت مـن المـسيحيين .. أكثـرهم مـن الأغنياء .. وكان فيها سـبع كنـائس وسـبعة هياكـل، واشـتهر بعض أبنائها بنسخ المخطوطات[1].

ويعود بناء دير مار يعقوب (شكل٢٨) إلى القـرن الـسادس ويتميز بفن عمارته البديعة، يعلو بوابته المرتفعة قـوس مـدبب، والدير يشبه قلعة دفاعية ذات برج ضـم أربعـة طوابـق تعلـوه شرفات مستطيلة لرمي السهام.

---

(١) مخطوطة البطريرك كاريوس الثالث ابن الزعيم (١٠٦٨ - ١٦٧٢).



(شكل رقم ٢٨)

القديس مار يعقوب المقطع

وتنفتح بوابته على بهو صغير يؤدي إلى فسحة سماوية حديثة البناء أما فسحة الكنيسة من الداخل فهي صغيرة وبسيطة يعلوها سقف حجري بني على شكل عقود وتجاورها حجرة تضم مجموعة من اللوحات الجدارية[1].

بدأت أعمال الترميم بالدير على يد راهبات كرمليات من لبنان ١٩٩٤م، وسكن الدير منذ عام ٢٠م من قبل الرهبان والراهبات، أما بالنسبة لأعمال ترميم جداريات الكنيسة فقد بدأت عام ١٩٩٩م من قبل بعثة أثرية ألمانية سورية مشتركة وتركزت على الرسوم الجدارية المتبقية على الجدران **(علماً إنه في عام ١٩٧٣م)** تم انتزاع بعض الجداريات من قبل المخبر الفني في المديرية العامة للآثار والمتاحف لحمايتها من التخريب والسرقة والظروف الجوية حيث كانت الكنيسة مهدمة وبدون سقف وهي معروضة حالياً في المتحف الوطني بدمشق **(شكل٢٩-٣٠)** يتم ترميم

---

(١) M. Immerzeel K. Innemee , Syrian Icons And Wall Painting Vol 1, P 64 , Leiden Univrsity , 1998.

الرسوم بالدير من قبل بعثة وطنية حيث يتركز العمل على فصل طبقتين متراكمتين:

- الطبقة الأولى من القرن الحادي عشر.
- الطبقة الثانية من القرن الثالث عشر.



(شكل رقم ٢٩)

رسومات جدارية من كنيسة دير مار يعقوب ق١٢ تكشف هذه الرسوم الجدارية ثلاثة أشخاص على رؤوسهم هالة القداسة (صورة القديس أندرياس – القديس يوحنا الإنجيلي أما الشخص الثالث فيرفع يده اليمنى كما في وضعية الصلاة) المتحف الوطني بدمشق.



(شكل رقم ٣٠)

رسومات جدارية من كنيسة دير مار يعقوب تظهر على هذه القطعة المجتزأة القديس ميخائيل تحيط برأسة هالة القداسة وفي يده اليسرى رمح. المتحف الوطني بدمشق.

وتمثل هـذه الفريـسكات (شـكل ٣١-٣٢) حـوادث دينيـة مـن الكتاب المقدس (الإنجيـل) ومـن أهـم اللوحـات الجداريـة لوحـة الشفاعة (المسيح في الوسط وحوله مريم العـذراء ويوحنـا المعمـدان يتشفعان للبشرية وعلى جانبيهما الرسل والتلاميذ وفي الأسفل العذراء الأرحب من السماوات وحولها آباء الكنيسة) والجدير بالذكر التـشابه الكبير في مواضيع وتقنيات رسوم دير مار موسى الحبشي ورسوم دير مار يعقوب مما يجعلنا نؤكد أن الفنانين الذين رسموا في دير مار موسى هم نفس الفنانين الذين رسموا في دير مار يعقوب[1].

---

(١) زيارة ميدانية للموقع مع خبيرة ترميم الرسوم الجدارية السيدة دعد نعمة.



(شكل رقم ٣١)

رسومات جدارية من كنيسة دير مار يعقوب ق١٢.



(شكل رقم ٣٢)

رسومات جدارية من كنيسة دير مار يعقوب

تمثل السيدة العذراء الأرحب من السماوات ق١٢

أيقونات جدارية من دير مار إلياس الحي:

يشغل دير مار إلياس الحي **(شكل٣٣)** مكاناً إلى الجنوب من معرة صيدنايا على الحافة الجنوبية لسلسلة القلمون الثانية، له قدسية خاصة لدى مسيحيي سورية ففيه يقام عيد مار إلياس في ٢٠ تموز من كل عام.

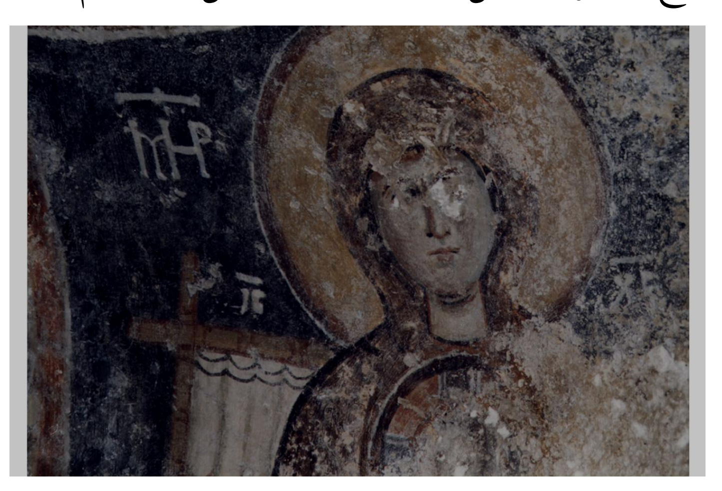


(شكل رقم ٣٣)

القديس إلياس

يدخل إليه عبر درج طويل متعرج يبلغ ١٩٨ درجة نزولاً ينتهي بفسحة صغيرة في نهايتها كنيسة يعود بناؤها إلى عام ١٨٩٧ حسب النقش الحجري الموجود فوق الباب.

ومنها يلج الزائر إلى معبد بيزنطي منحوت في الصخر يشغله أيقونسطاس صغير تحمل جدرانه بقايا رسومات ترقى إلى القرن الحادي عشر[١] - الثاني عشر الميلادي تم اكتشافها في عام ١٩٨٢ وتتعاون جامعة ليدن الهولندية والمديرية العامة للآثار والمتاحف في ترميم وتوثيق هذه الرسوم الجدارية[٢] كما هو واضح بالصور **(شكل ٣٤-٣٥)** حيث يمثل أول رسم جداري



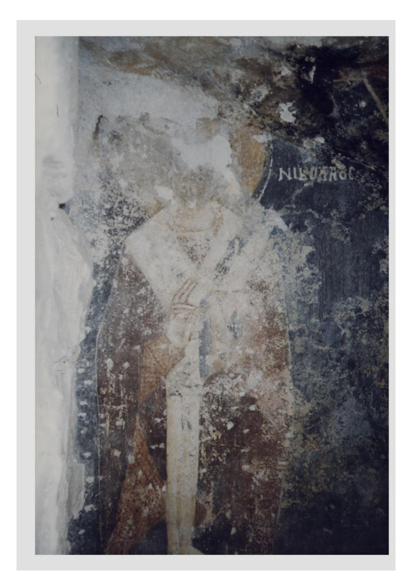
(شكل رقم ٣٤)

رسوم جدارية للسيدة العذراء (سيدة الطهور)

---

(١) N. and M. Thierry , Cahiers Archeolgiqus , P 121, Paris , 1965

(٢) M. Immerzeel K. Innemee , Syrian Icons And Wall Painting Vol 1 , P 77 , Leiden Univrsity , 1998.



(شكل رقم ٣٥)

رسوم جدارية تمثل القديس نيقولاس

سيدة الطهور والثاني القديس نيقولاوس أما الثالث فهي لوحة الأقمار الثلاثة وينفتح المعبد على ممر يؤدي إلى درج ضيق داخل نفق صغير منحوت بالصخر يؤدي إلى مغارة طبيعية يعتقد أنها ملجأ للوثنيين **(٨٧٥-٨٥٤ق.م)** وعلى مدخل المغارة توجد لوحة خشبية كتب عليها**:** إلى هذه المغارة التجأ النبي إيليا هرباً من الملك آحاب وزوجته الشريرة إيزابيل ولما أوشك جنود الملكة أن يمسكوه أنزل الله صاعقة اخترقت الجبل فكونت فتحة فر منها القديس إلياس.

وهي واضحة للعيان وتوجد لوحة تجسد صمت القديس إلياس التي نسجت مصيره الروحاني[1].

نستنتج مما ورد سابقاً حول الفن الكنسي المتجسد في جداريات الأديرة في ريف دمشق (دير مار موسى، دير مار يعقوب، دير مار إلياس الحي) أن هذه المواضيع الدينية للقديسين تجسدت وانعكست على الأيقونة الخشبية بشكل كبير كما سنرى تباعاً[2].

أيقونات دمشق:

بقدر اعتزاز دمشق في احتضان المسيحية وفي نشرها في أوروبا فإن العالم بأسره يدين لها ويغبطها على دورها الحضاري مما دعا البابا يوحنا بولس السادس لأن يقول (من يريد درب الحق لابد أن يسلك طريق دمشق) في زيارة له إلى دمشق عام ٢٠٠٠م.

والتاريخ أقر ولم ينكر على القديس حنانيا الدمشقي دوره في إنقاذ بولس الرسول، حيث كان القديس حنانيا هو أحد الحواريين وواحدٌ من تلامذة السيد المسيح الاثنين والسبعين الذين أتى على ذكرهم القديس لوقا، وقد قام حنانيا في البدء بمسح عيني شاول

(١) أثناسيو، متري هاجي، مرجع سابق ص٢٠٦.

(٢) زيارة ميدانية للموقع مع خبيرة ترميم الرسوم الجدارية السيدة دعد نعمة.

الطرسوسي حيث تبدى له روح القدس في منطقة داريا بـالقرب مـن دمشق وأطفأ نور عينيه قبل اعتناقه المسيحية ليصبح فـيما بعـد بـولس الرسول الذي تعرض لمحاولة قتل من قبل اليهود لأنه تحول إلى نـشر المسيحية، فاختبأ في أحد البيوت الدمشقية، لعله بيـت حنانيـا نفـسه حيث تسلل من خلال سرداب إلى باب كيسان وتمكـن مـن الهـرب، وتخليداً لبولس الرسول أقيمت كنيسة سميت باسم القديس بـولس، ويعود الفضل لهذا القديس بنشره المـسيحية في أوروبـا بعـد أن نقـل الديانة المسيحية إلى روما، وبعد أن كتب الإنجيـل لأول مـرة باللغـة اللاتينية[1] وكان لدمشق أن تتعطر بنفحات روحانية مؤمنيهـا، ودمـاء شهدائها المسيحيين... حيـث عاشـت المـسيحية الأولى فيهـا جماعـة واحدة متحدة العقيدة حتى أواسط القـرن الخـامس المـيلادي الـذي بدأت تطل منه عوامل التفرقة والخلافـات العقائديـة التـي قـسمت جماعتها إلى ثلاث طوائف أبرزهـا الملكيـة الخلقيدونيـة، المونوفيـسية اليعقوبية والنسطورية[2].

---

(١) بهنسي، عفيف، سورية الحضارة ماذا أعطت للغرب، المجلد الثالـث والثلاثون، دمشق ١٩٨٣.

(٢) أثناسيو، متري هاجي، قتيبة الشهابي، أديرة وكنائس دمشق وريفها، ص١٨.

وغلبت على دمشق منذ أواخر القرن الرابع الميلادي الصبغة النصرانية وأصبحت السريانية - الآرامية لغة لنصارى دمشق (وما زالت هذه اللغة مستخدمة في ريف دمشق حول صيدنايا ومعلولا وبخعة وجبعدين) أما اللغة اليونانية فقد استخدمت كلغة لإدارات الحكم يومذاك[1].

وقد تبعت لميتروبولية دمشق للروم الملكيين ثلاث عشرة أسقفية امتدت من أسقفية بعلبك (هيليوبوليس) إلى تدمر (بالميرا) شمالاً إلى سلمية (سلامياس) كما ارتبطت بدمشق عدة مدن أصبحت اسقفيات مثل حمص (إيميسا) و(لاليس) بلودان (سلوقيا) الشام (معلولا) فارتفع عدد الأسقفيات التابعة لمتروبولية دمشق إلى (٢١) أسقفية وقد تمركزت مطرانية دمشق للروم الملكيين حول (المسجد الأموي الكبير) خاصة وبعد تحول كاتدرائية القديس يوحنا المعمدان إلى مسجد في العام ٧٠٦م حيث انتقل مركز المطرانية إلى جوار الكنيسة المريمية.

---

(١) المرجع ذاته، ص١٠.

وقد أشارت لائحة ابن عساكر إلى كنيستين للنساطرة في حي القيمرية وجنوبه، حولتا في القرون اللاحقة إلى مسجدين، كما يحمل تاريخ دمشق لابن عساكر أسماء ٣٥ كنيسة أقيمت داخل أسوار دمشق، عدا تلك التي أقيمت خارج سور دمشق.

كما شهدت أرض مدينة دمشق منذ القرون الأولى المسيحية نشأة أديرة وكنائس، لاسيما في عهد الإمبراطور ثيودوسيوس **(٣٧٩-٣٩٥م)** حيث بلغ عددها ٤٥ كنيسة عند الفتح العربي عام ٦٣٥م .

كما أن ابن عساكر أشار إلى تخلي النصارى عن بعض كنائسهم حيث تحولت ٢٦ كنيسة منها إلى مساجد، وبقي لهم داخل سور المدينة ١٥ كنيسة سبع منها في جنوب الشارع المستقيم وثمان في شماله، فيما الكنائس الموجودة خارج السور تحولت إلى مساجد كونها لم تنص عليها معاهدة خالد بن الوليد عند فتحه لدمشق .

ولأيقونات أديرة دمشق وكنائسها أثر كبير في العبادة والإيمان المسيحيين منذ الماضي وحتى الآن منها أيقونة القديسين سرجيوس وباخوس **(شكل٣٦)** والتي تعود إلى



(شكل رقم ٣٦)

أيقونة القديسين سرجيوس وباخوس حيث التأثيرات التدمرية (٥-٧م).

القرن الخامس والسادس والمحفوظة في دير سانت كاترين في سيناء بمصر[١] والتي أكد الباحثون[*] أنها قد صورت في سورية[٢] وذلك بالاعتماد على أسلوب تصويرها المتجذر في الفن التدمري بدلالة الشعر والوجه واليدين والملامح العامة إضافة إلى أن أسماء القديسين سرجيوس وباخوس أقرب ما

---

(١) L. Eroy , Decouvertes De Peintures Chretienes En Sirie , P 97 , 1975.

(*) فرناندا دي مافي: أستاذة تاريخ الفن في جامعة روما.

(٢) Zayat , Elias – Maqdissi , Antoine , Les chretiens d'Orient et Leurs Icones (Documents d'Archeologie Syrienne – II , Pg27003) Damas 2.

تكون إلى القرنين الثاني والثالث الميلاديين إلا أنه تم الإجماع على أن هذه الأيقونة تعود إلى **(٥-٧م)**.

أيقونة سيدة دمشق... بين مالطا ودمشق:

لم تزل أيقونة سيدة دمشق **(شكل٣٧)** موجودة في كنيسة الروم الكاثوليك بمدينة لافالنتيا، عاصمة جزيرة مالطا، حيث تبدو في هذه الأيقونة السيدة مريم العذراء حاملة على ساعدها الأيسر ابنها الطفل يسوع وخده على خدها وتطوق يداه عنقها، بينما يدها اليمنى تشير إليه، مرتدية لباس ملكات القسطنطينية، وعلى جبهتها وكتفيها النجمات الثلاث التي ترمز إلى أن السيدة العذراء كانت عذراء قبل الولادة وفي أثنائها وبعدها، كما أن الطفل يسوع يبدو متشحاً بثوب فضفاض ومتمنطقاً بزنار أحمر عريض واللون الأحمر في الفن البيزنطي يشير إلى الطبيعة الإلهية وقد مثل الطفل يسوع وهو عاري الساعدين والرجلين.

أيقونة سيدة دمشق هذه يبلغ ارتفاعها **(١٤٧,٥سم)** وبعرض يبلغ **(١٠٢,٥سم)**[1].

---

(١) مدور ، بطرس ، أيقونة سيدة دمشق، المطبعة البولسية ، لبنان– ١٩٦٨- ص٨.

وهنا تجدر الإشارة إلى أن أيقونة سـيدة دمـشق لم تحمـل أيـة كتابة تشـير على اسـم صانعها أو سنة تصويرها مما أنشـأ خلافاً



(شكل رقم ٣٧)

أيقونة سيدة دمشق القرن ١١-١٢م

بين النقاد وأصحاب الخبرة والعارفين بـالفن في تعيـين هـذا التاريخ، إلا أن أكثرهم يرجح بأنها من القرن الحـادي عـشر أو الثاني عشر[1].

غير أن هناك من يعيد رسم هذه الأيقونة إلى لوقا[2] الإنجيلي من الزمن الذي قضاه بولس الرسول في دمـشق عنـدما مكـث لوقا لبضعة أشهر عنده في دمشق، ووجد أن مسيحييها شديدو التعلق بمحبة السيدة العذراء، فرسم لها صـورتها ففرحـوا بهـا وحفظوها عندهم بكل عنايـة وإجـلال عـلى الـرغم مـن كـل ما لحق بهم من اضطهاد[3].

إلا أن المحققين يعتـبرون أن هـذه الحكايـة لا أسـاس لهـا مـن الصحة، ولم تذكرها الآثار القديمة، مؤكدين أن لقاء بولس بلوقـا كان بعد ترك بولس لدمشق بمدة طويلة وأنهما لم يلتقيا فيها قط، إلا أن تأكيد الباحثين عدم اتصال أيقونة سيدة دمشق بلوقا الرسول لا ينفي عنها اتصالها بالفن الأيقوني الذي أنتجتـه دمـشق، والأديـرة

---

(١) المرجع ذاته، ص٩ .

(٢) O. Clemeni , Bible et Icone , de la Parole Auxvisage in les Ouatrefleuves , P 119 , Paris , 1975.

(٣) هبي، انطوان، مرجع سابق، ص١٦٩.

التابعة لها كون دمشق اشتهرت بالعصور الوسطى بالكتاب الكنسيين، ومؤلفي الأناشيد الطقسية، والقوانين والرتب الكنسية كيوحنا الدمشقي وأندراوس الكريتي الدمشقي، كما أنها أنتجت أيقونات كثيرة لمختلف الموضوعات الكنسية وفي مقدمتها صور السيدة العذراء التي روت قداستها وحضورها بشتى تجليات الرسالة الخلاصية التي أتى بها السيد المسيح وسار بها الحواريون وأتباعه من بعده، لاسيما وأن القديس يوحنا الدمشقي كان من أكبر المدافعين عن تكريم الصور ضد بدعة محطميها وكان له الدور الكبير في تأسيس علم الأيقونة ومضامينه الإيمائية والمعرفية حيث يقول «إن لم يكن لدي كتب فإني أذهب إلى الكنيسة... فإن الرسم يجعلني مفتوناً كما تفعل الأرض المعشوشبة والمزهرة فتحرك مجد الله في روحي»[1].

ويرى القديس يوحنا الدمشقي أن الأيقونة مثل الكتابة المقدسة وهي تعبر عن غير المعبر عنه لأن التجسد هو أساس رسم الأيقونة تماماً.

---

(١) الدمشقي، القديس يوحنا، الدفاع عن الأيقونات المقدسة، لبنان ١٩٩٧ - ص٣٤.

كـما هـو أسـاس كلمـة الله المكتوبـة في الإنجيـل، والكلمـة المسموعة والصورة المتطورة كلاهمـا يقـدم أفـضل مـساعدة في تحقيق المشاركة في العبادة الحقة[1].

من جانب آخر فقد اختلف الباحثون حول هوية صانع هذه الأيقونة (أيقونة سيدة دمشق) غـير أنهـم اتفقـوا عـلى منـشئها الدمشقي، كذلك اختلفوا حول الطريق التي اتبعتها بالانتقـال إلى مالطا، فقد قام الأب أغناطيوس بوفيس بدراسة الروايـات التي ترصد وصول الأيقونة إلى رودس بأشكال عجائبية مختلفة ضمن دفتي كتاب تحت عنوان «العذراء مريم في رودس» حيث تجمع روايات الكتاب على ترك أيقونة دمشق وسـفرها وحيـدة براً وبحراً حتى دخلت إلى ميناء رودس، ورست على الشاطىء حيث تم نقلها إلى كنيسة فرسان يوحنـا، وأصـبحت موضـوع تكريم وتقديس عظيمين من قبل الشعب ورجال الكنيسة.

ومهما يكن من أمر تلك الأعاجيب ، وطرق الوصول فإن معرفـة أن تلك الأيقونة دمشقية الأصل وأنها وصـلت إلى رودس في القـرن الخامس عشر مع ضرورة أنها تعود إلى القرن (١١ - ١٢م) وبناءً على

---

(١) المرجع السابق ذاته، ص٣٦٩.

النقاد وأهل الخبرة بالفن وعلى كونها بيزنطية، وبقيت في الكنيسة، فقد اهتم فرسان القديس يوحنا واعتزوا كثيراً بوجودها عندهم وما يجدر ذكره أنه حتى (مسيحي العصر القبطي كانوا يترددون إلى تلك الجزيرة إما للتجارة أو السياسة أو لأمور دينية[1]).

وبقيت أيقونة سيدة دمشق إلى أن تغلب الأتراك على الفرسان سنة /١٥٢٢م/ واضطروهم إلى الجلاء عن رودس فاصطحبوها إضافة إلى بعض الأيقونات الثمينة إلى مالطا ولما وصلوا عام١٥٣٠م. إلى موطنهم الجديد وضعوها في كنيسة القديسة كاترينا في بلدة البرج[2].

هذه الرواية لا تنفي الرواية الأقرب إلى وصول هذه الأيقونة عن طريق أحد تجار العائلات الدمشقية النازحة إلى رودس أو عن طريق أحد تجار الأيقونات، وتم بيعها في رودس سنة ١٤٧٥ واشتهر أمرها وسميت بالشامية، أو سيدة دمشق للدلالة على مصدرها، ناسبين صنعها إلى القديس لوقا، ومشيعين خبر تركها دمشق وسفرها منفردة إلى ميناء رودس،

---

(١) زيات، حبيب، خبايا الزوايا من تاريخ صيدنايا، بيروت ١٩٣٢، ص١٠٨.

(٢) مدور، بطرس، أيقونة سيدة دمشق، جونيه لبنان١٩٦٨، ص١٠.

في زمن برزت فيه حماسة دينية وحمى تقوية في ظل منافسة شديدة بين الدول الأوربية ، والدول الإسلامية (بشقيها العربي والتركي) فأصبح كل فريق يتوق أن يجري معجزة تؤيده ضد خصمه، عند المسلمين أو المسيحيين على السواء[1].

وإن يكن من أمر فإن وجود الأيقونة في بلدة البرج، وعلى أثر الحصار الكبير الذي شدده الأتراك على جزيرة مالطا ١٥٦٥ الذي باؤوا فيه بالفشل، وقد نسب الفرسان وجنودهم انتصارهم العظيم إلى حماية العذراء سيدة دمشق لهم، وكان مرشدهم الأكبر جان دي لافاليث فقدم لها، اعترافاً بالجميل، السيف الذي كان يتقلده والقبعة التي كان يلبسها في أثناء شهور الحصار حيث تؤرخ هذه الحادثة الكتابة المنقوشة على حجار الكنيسة[2].

وتخليداً لذلك الانتصار على الأتراك سميت بلدة البرج (المنصورة الجديدة) وبعد ذلك باثنين وعشرين سنة أطلقوا اسم لافاليتا على قاعدتهم الجديدة في المنصورة تخليداً لذلك الفارس المجيد وهو اسمها المعروف ليومنا هذا، كما وشيدوا فيها كنيسة

(١) المرجع السابق ذاته، ص٨.

(٢) المرجع ذاته، ص١٠.

خاصة لسيدة دمشق عام ١٥٠٧ ونقلوا الأيقونة من كنيسة القديسة كاترينا في البرج إلى لافاليتا على أجمل بارجة من بوارج أسطولهم في حفل شعبي ديني كبير، حيث أضحى رؤساء الفرسان المتعاقبين على القيادة يتنافسون في تجميل تلك الكنيسة حتى فقدت جماعتهم الجزيرة سنة ١٧٩٨م على يد نابليون في أثناء توجهه إلى مصر، وآلت العناية بالأيقونة والكنيسة لرئيس أساقفة مالطا.

وقد نظم المالطيون مؤتمراً مريمياً ختموه بتكليل الأيقونة بوضع تاج ثمين على رأسها سنة ١٩٣١ متزامناً مع الذكرى المئوية الخامسة عشرة لمجمع آفس المسكوني الذي عقد سنة ٤٣١ وقضى على تعاليم نسطوريوس، ولقب السيدة العذراء بلقب والدة الإله فأتى احتفال المالطيين تكريماً واعترافاً لهذه الأيقونة بحمايتهم.

كما أن الحكومة المالطية أصدرت طوابع بريدية تذكاراً لمرور أربعمئة سنة على الحصار الكبير سنة ١٩٦٢م، فكانت أيقونة سيدة دمشق واحدة من تلك الصور التي ازدانت بها الطوابع.

إلا أن الدمشقيين لم يفقدوا الارتباط بأيقونة سيدة دمشق، فقد بنت بطريركية الروم الملكيين الكاثوليك كنيسة في حي القصور بدمشق على اسم (سيدة دمشق) وضعت فيها صورة

طبق الأصل للأيقونة الأصلية الموجودة في لافاليتا، ووزعت نشرة عن تاريخ الأيقونة وصورها، وأقامت لها عيداً في ٢٦ كانون الأول من كل عام وهو اليوم الثاني لعيد الميلاد، مطلقة على كتبها الطقسية تسمية (محفل مقدس إكراماً لوالدة الإله الفائقة القداسة) كما تعرف أيضاً هذه الكتب بـ (تهنئة السيدة العذراء بولادتها السيد المسيح وأمومتها الإلهية).

وأوردت الكنيسة في قداس ذلك العيد ترتيلة مفادها (أن الذي ولد من الأب بلا أم قبل كوكب الصبح تجسد على الأرض منك بلا أب، لذلك كوكب يبشر المجوس بولادتك التي بلا زرع وملائكة يسبحونها مع رعاة يا ممتلئة نعمة قنداق)[1].

ولا بد من الإشارة إلى أن عدم إعادة هذه الأيقونة إلى دمشق يعود إلى تعلق المالطيين بها منذ أكثر من أربعة قرون خلت واعتبارها شفيعتهم، ويزيد على ذلك خروجها من دمشق في الربع الآخر من القرن ١٥ ومحافظة أبرشية مالطا عليها، منذ ١٧٩٨ حتى يومنا هذا[2]. ولتلك الأسباب مجتمعة

---

(١) منشور أصدرته الكنيسة الملكية الكاثوليكية بدمشق ٢٦/ ١٢/ ١٩٦٧ في عيد تهنئة السيدة والدة الإله.

(٢) أثناسيو، أيقونات دمشق، ص٣٣٦.

تكمن مشكلة استردادها، والخطوة التي قامت بها مطرانية دمشق الكاثوليكية تعتبر لإحياء قداسة هذه الأيقونة الدمشقية العريقة الراسخة في أذهان المالطيين والسوريين.

أيقونة العذراء والأمين

أيقونة العذراء والأمين **(شكل٣٨)** تعود إلى القرن الثالث عشر الميلادي وهي بطول ٦٥سم وبعرض ٤٤ سم والتي



(شكل رقم ٣٨)
أيقونة السيدة العذراء والطفل يسوع (الأصلية)

احتفظ بها في دير مارسركيس في قرية معلولا في ريف دمشق حتى عام ١٩٦٨ عندما تم نقلها إلى دير المخلص في صـيـدا –لبـنان.

وقد تـم استـبدالها، وإعـادة لوحة مزيفة عـنها **(شكل٣٩)** تم



(شكل رقم ٣٩)

أيقونة السيدة العذراء والطفل يسوع (المزيفة)

الكشف عليها من قبل المختصين في مديرية الآثار بدمشق، وإضافة إلى انتباه أهالي معلولا لاستبدال أيقونتهم بثانية مشابهة لها الأمر الذي أثار المشكلة في الصحافة أولاً، ولدى الجهات المختصة ثانياً، فقد أجرى المختصون بمديرية الآثار تحقيقاً بتاريخ ١٩٧٣/٨/٣٠ وجهت خلاصته إلى الرئيس الأعلى لدير المخلص في لبنان ليشير إلى نقاط الاختلاف بين الأيقونة المستعادة والأيقونة الأصل وفقاً لما يلي[1]:

- ثنيات الثوب في الأيقونة القديمة، ست فيما بالأيقونة المزيفة خمس.
- الخط الذي يمتد من العنق إلى الوجه يمر بعيداً عن الفم، بينما في المزيفة يلمس الفم.
- قياس الرأس (الطول والعرض) متساو في القديمة بينما يختلف بالحديثة.
- الهلال غاطس في الجديدة على رأس العذراء، والطفل يسوع لدرجة أنه يغطي شعر يسوع، بينما بالقديمة فهو بعيد عن عيني يسوع ولقد تم نقل الهلال لوضع المسمار الذي يثبته.

(١) أرشيف المديرية العامة للآثار والمتاحف، قسم المباني الأثرية.

- انحناء اليد اليسرى مائل في القديمة، بينما يظهر على شكل خط مستقيم بين الأصابع في الجديدة.
- اختلاف عدد النجوم وأشكالها، إلى جانب فروقات أخرى تلخصها العين لمجرد رؤية الأيقونتين.

هذه أغلب الملاحظات التي كان المشرف على الدير قد وثقها وأرسلها لإعلام مديرية الآثار بالنتيجة.

وبتاريخ ٢/ ٩/ ١٩٧٣م وتحت رقم ٢٧٨٨/ص وجه المدير العام للآثار والمتاحف كتاباً إلى رئاسة دير المخلص بلبنان يبلغه فيه نتيجة التصوير السالف الذكر مشيراً إلى استبدال الأيقونة بالفترة الواقعة بين ١٩٦٨-١٩٧٢م لدى تولي رئاسة الدير من قبل كل من الأب بطرس حجار، وميشيل بطرس، مذكراً فيه بموانع هذا العمل وبالعقوبات المترتبة على ذلك، حاضاً على إعادة الأيقونة المفقودة خلال خمسة عشر يوماً تحت طائلة الملاحقة القانونية للمسؤولين عن الدير، مبرزاً قيمتها الدينية والوطنية.

كما قامت وزارة التربية بتوجيه كتاب إلى المدير العام لليونسكو بتاريخ ١٤/ ١١/ ٢-١٩٧٤ تحت رقم ٤٦٢٢ /ص للإيعاز إلى

الجهات المسؤولة بالمنظمة للسعي لدى المؤسسات الفنية والمتاحف العالمية لاسترجاع تلك الأيقونة المسروقة.

كما تشكلت لجنة من قبل مديرية الآثار والمتاحف بتاريخ ٥/٣/١٩٧٥ مؤلفة من د. إلياس زيات، ود. علي أبو عساف، وعبد القادر الريحاوي من المديرية العامة للآثار والمتاحف.

قامت اللجنة بفحص الأيقونة المذكورة والمسجلة تحت رقم ٢٩/١ لدى المديرية، ولدى مقارنتها مع الصورة المحفوظة المقدمة من قبل د. جوزيف نصر الله تبين أنها مغايرة للأيقونة المسجلة رغم التشابه الكبير بينهما موضحين الفرق بينهما مثبتين النقاط الست التي وردت في التقرير السابق المؤرخ ٣٠/٨/١٩٧٣ وبالعودة إلى هذه الأيقونة (السيدة العذراء والأمين يسوع) نستنتج من التحقيقات المتابعة لها: تاريخها وصفاتها العامة التي ركز عليها كتاب الرهبانية الباسيلية المخلصية المؤرخ في ٥/١٢/١٩٧٤م تحت رقم ١٠١٤٩ المتضمن إعادتها إلى دير مار سركيس في معلولا داحضين الحجج والدلائل التي ارتكزت عليها القضية معتمدين عدم حضور المسؤولين السوريين لدى إعادتها وعدم الاهتمام بالقضية في حينه.

نستنتج أنه وبعد كل هذه التحقيقات والردود عليها نرى أن ما حصل لتلك الأيقونة من ضياع لم يطل الموروث الديني والثقافي فحسب إنما ضياعها يظل جزءاً من التراث العالمي الذي سبق وصار بحوزة تجار لا يهمهم من الأمر غير الربح المادي، والذي يبتعد كثيراً عن التطلعات الروحية والثقافية لشعوب العالم مما يزيد الدعوة للحرص على الموروث الحضاري العالمي الذي طاله من قبل الحروب والعوامل الطبيعية التي لم ينج من شرورها وفداحة آثارها إلا القليل من هذا التراث الذي يسعى العالم بمكنوناته الدولية ومؤسساته الثقافية للحفاظ عليه مادياً وفكرياً في آن معاً.

الفصل الخامس

مدارس الأيقونة السورية

تعددت مدارس الأيقونة بتعدد الحضارات والثقافات التي أثرت فيها طوال القرون المسيحية وتعاقبها بما حملته من تطورات طالت هذا الفن، وغدا دالاً عليها وحاملاً للكثير من سماتها وتبدياتها ما جعل الناظر إلى الأيقونة يتمكن من الاستدلال على تاريخها، وعلى مكونات العصر المنبثقة منه فكرياً وثقافياً وفنياً، ما جعل منها وثيقة فنية للحضارات التي أنتجتها سواء كانت شرقية أم غربية، يونانية أم روسية ملكية كانت أم باليوغوسية حيث تنوعت مدارسها بحسب المكان والزمان أو بحسب الرغبة الروحية لمبدعيها، فنتج عن ذلك مدارس مختلفة منها مدرسة القسطنطينية التي ازدهرت في القرنين الخامس والسادس الميلاديين والمدرسة الكومينية نسبة

إلى عائلــة الإمبراطــور كومينــوس، والمدرســة الباليوغوســية والمدرسة المكدونية وقد تفرعـت عـن هـذه المـدارس مـدارس مختلفة تأثرت بها أو خرجت منها حيث انبثقـت منهـا المدرسـة الصربية والمدارس الروسية على اختلافها والمدرسة الحلبية[1].

ومما لاشك فيه أن الأيقونة البيزنطية بلغـت أوج ازدهارهـا بعد أن خرجت من عصر الدياميس والاضطهاد، إذ أصـبحت الدولة البيزنطية دولة مسيحية أعطت الفنـانين الوقـت الكـافي للتفرغ لفنونهم وإبراز مواهبهم وإبداعاتهم، الأمر الذي أعطى الكنيسة تراثاً فنياً وعقائدياً كبيرين، وذلك في القرنين الخـامس والسادس، إلا أن بروز الفتنة مع قيام حرب الأيقونات كان قد دحر الكثير منها وكان أن كرست أسسها عبر النقاش الفكـري الداعم لكلا الفريقين، وكان لغلبة مكرمي الأيقونة، والـداعين لمواصلة الإيمان القويم في القرنين الثامن والتاسع ضـمانة للفـن الأيقونوغرافي[2] الذي اختط منهجـاً فنيـاً وعقائـدياً في آن معـاً

---

(١) الزيباوي، محمـود، الكنيـسة البيزنطيـة، آمـالي مـادة الفـن الكنـسي العلمية ١٩٩٨، ص ٩.

(٢) فياض، الفن البيزنطي، الأيقونة، لبنان ٢٠٠٧، ص٢٨.

ظهر في تبديات الأيقونة البيزنطية وتحليلاتها الفنية والروحية، وبقيت أساساً معيارياً للمدارس التي انبثقت عنها في بدايات الألف الميلادية الثانية وحتى القرن التاسع عشر منه لاسيما عبر انتشار الكنيسة الأرثوذكسية في المنطقة العربية، وفي آسيا الصغرى وفي الشرق الأوربي وروسيا دون الكنائس الغربية التي تأثر أيقونوغرافيوها بتطور المدارس الفنية المادية بعيداً عن عقيدة الكنيسة الشرقية الأم وروحانيتها، وتركوا ظلالهم على بعض المدارس الأيقونية كمدرسة كريت التي بقيت على تقاليدها البيزنطية حتى القرن السادس عشر الميلادي، إلا أن الاحتلال أثر على الفن الكريتي، فدخلت فيه آثار النفوذ الإيطالي، فلطف المصورون الكريتيون تقاسيم الوجه، وأخذوا يوقعون أسماءهم طلباً للشهرة والتكسب، بخلاف التقليد البيزنطي الأصيل الذي يبقي العمل الفني مجهول الهوية[1] وتنفذ أيقوناته بشكل جلي كما هو مشار إليه في فصل الأيقونة البيزنطية، التي ازدهرت في القسطنطينية حاضرة بيزنطة حيث

---

(١) د. أثناسيو، متري هاجي، م. خياطة، سمير موسوعة الأيقونات السورية، ص٢٤.

استقرار الدولـة المـسيحية مما أدى إلى تفـرغ الفنـانين لفـنهم، وتأسيـسهم لمدرسـة فنيـة تركـت آثارهـا ورؤيتهـا عـلى الفـن الأيقونوغرافي في مختلف انتشاراته شرقـا وغربـاً، لاسـيما عـلى الشكل الأيقوني عبر الألوان المنفذة بها، أو على الهيئة التي تبـدو بها الرسومات عبر معايير دقيقة للحجـوم بالنـسبة إلى بعـضها وتقاسيم الوجوه والأيدي والعيون التي تهب اللوحـة قدسـية، وإيحاءات لاهوتية مقصودة بحد ذاتها تحث عليها فلـسفة دينيـة يتتلمذ الفنان عليها، ويراعي طقوسـها قبـل وفي أثنـاء تنفيـذه العمـل الفنـي جـرت الإشـارة إليهـا عـبر لاهـوت الأيقونـة ومدلولاتها العقائدية.

إلا أن مدارس عدة عقبت المدرسة البيزنطية كـان لهـا تـأثير كبير في شكل وهيئة الأيقونة السورية، استقاها الفنان السوري عبر العـصور، أثـرت في تقنياتـه وأسـلوبه دون أن تبعـده عـن الأصل البيزنطي الذي كرسته الكنيسة الأرثوذكـسية المـشرقية التي بقيت محافظة على القيم البيزنطية كونها تحمـل هـذه القـيم وتعدها من تراثها الإيماني، والعقائدي عبر الأيقونـة الأنطاكيـة التي تحاكي الذوق الشرقي، والتي انبثقت عنها المدرسة الحلبية

والمقدسية والحمصية، وكان قد انبثق من المدرسة القسطنطينية مدارس عدة أهمها:

المدرسة الكومينية من القرن ٩ - ١٢م التي اتصفت أيقوناتها بالوجه الصارم، وبالأنف المحدب القوي وبالعيون اللوزية السوداء، وتأثرت الكومينية بالنحت اليوناني القديم لدى تصويرها لهيئات الملائكة والقديسين، وجعلت وقفتهم مشابهة لتصوير اليونان لخطبائهم وفلاسفتهم، كما أن المخيلة اليونانية تركت بصماتها على ثياب الشهداء في الأيقونة، فألبسوهم ثياب أهل البلاط في الممالك اليونانية، وجعلوا النور يغطي كافة المساحات.

المدرسة الباليوغوسية(*): نشطت هذه المدرسة ما بين القرن **(١٣ - ١٤م)** واتصفت أيقوناتها، بوجوه شخصياتها التي تمتلك صفات فردية، وشخصية تظهر كأنها هيئات حقيقية مليئة بالحياة والتعبير واللطف، والتي تنبع من الفكر الشعبي وتتحرك شخوصها في حياة طبيعية وحقيقية تحمل بعضها

(*) سميت كذلك نسبةً إلى اسم عائلة بيزنطية.

سمات الجمال وتجلياته، كما تحمل في بعضها الآخر سمات الدمامة والبشاعة وأصبحت الأيقونات تحتوي شخصيات أكثر[1] وتلفت الانتباه حركة حشود ضمن هذه الأيقونات نابضة بالحيوية من خلال نظراتها ووقفاتها، حيث تومىء فيها حركات الأجساد بالإحساسات الرقيقة التي تتبدى بالفرح والحزن، الاضطراب والقلق، وتظهر فيه قدرة الفنان وحسه المرهف باللون وظلاله حيث تبرز أدق التفاصيل التي تظهر نضوج المدرسة الباليوغوسية.

في حين أن المدرسة المكدونية انبثقت في القسطنطينية ما بين القرن ١٤-١٦م وانتشرت في مكدونية اليونانية وصربيا القديمة، واتسمت بواقعيتها وهويتها التي أبرزتها حركات الشخوص وسلامهم وتحياتهم، كما برزت عبر مشاهدها المؤثرة ذات الطابع الدرامي وكان من أبرز روادها الفنان **(عمانوئيل بانسيلينس)** في القرن الرابع عشر الميلادي الذي تفوق على سبعة من المصورين القدامى والمحدثين.

---

(١) فياض، مرجع سابق، ص ٣٠.

المدرسة الكريتية: ظهرت في القرن السادس عشر الميلادي، واستمرت حتى القرن التاسع عشر الميلادي، وتعود جذورها إلى القسطنطينية حيث انتشرت من كريت إلى جبل آثوس في اليونان، ثم ذهبت بانتشارها إلى روسيا ومختلف العالم الأرثوذكسي، وتعتبر مناقضة للمدرسة المكدونية دون أن ينتقص ذلك من حيويتها المتأثرة بالفن الإيطالي في البندقية ودون أن يمس ذوقها البيزنطي، فقد برزت أفكار هذه المدرسة في قوالب بيزنطية ذات حركات متزنة، يظهر عليها التقشف والصفاء البيزنطي، فيما لطافة الوجوه، ووقفات الشخوص يطغى عليها الطابع الإيطالي البندقي، دون الخروج عن الرصانة البيزنطية التي بقيت السمة الأساسية في العالم، وقد كان ممثلها الأبرز تيوفانيس الكريتي[١].

بالإضافة إلى ما تم ذكره كانت هناك المدرستان الصربية والروسية اللتان تركتا بصمات واضحة وتأثيراً كبيراً في المدرسة المكدونية والكريتية لفن الرسم الأيقوني، حيث انتشرت المدرسة المكدونية في صربيا، في حين انتشرت المدرسة الكريتية وأثرت

---

(١) فياض، نشيد المديح من خلال الأيقونة ، ص١٥ .

وانتشرت في روسيا من خلال الفنان اليوناني أليثوفانيس، الذي قضى شطراً من حياته في روسيا وتتلمذ على يده عدد من الأيقونيين الروس الذين توزعوا على مدارسها الثلاث – مدرسة موسكو - نومفورد - ديونيزي - فنقلت المدرسة الصربية من المقدونية واقتبست حيوية شخوصها ودراماتيكية مشاهدها، فيما اتصفت المدارس الروسية بمؤثراتها الكريتية عبر رشاقة شخوص أيقوناتها، وتناسق الأحجام وبساطة المواطنين التي تشعر الناظر بالابتهاج المنبعث من اللوحة[1].

مدارس الفن الأنطاكي: استعادت أنطاكية التصوير الديني إلى بطريركيتها في القرن السابع عشر الميلادي الذي تزامن مع تنامي النهضة العربية الحديثة في سورية وذلك لأسباب تاريخية تعود إلى تفاقم المسألة الشرقية المتجلية بموافقة السلطنة العثمانية لبعض الدول الأوربية برعاية الطوائف المسيحية عبر بعثاتها الدبلوماسية، والذي تزامن مع انتشار البعثات التبشيرية وحضورها المادي والمعنوي الذي شهدته بعض المدن التجارية بسورية كحلب ودمشق.

---

(١) المرجع ذاته، ص١٦.

وقد تمادت تلك البعثات في إنشاء الأخويات التي اجتذبت الأرثوذكسيين إلى الكتلة اللاتينية[1] حاملة معها طقوسها وروحانياتها وعباداتها وتقاليدها، فنشأت جراء ذلك الطوائف الكاثوليكية الشرقية، ومنها طائفة الروم الملكيين الكاثوليك ١٧٢٤م، وهذا ما ولد نشاطاً دفاعياً مقابلاً لدى الأرثوذكسيين وسعياً لتثبيت الأقدام لدى الكاثوليك في شتى المجالات ومنها مجال فن الأيقونة[2].

يضاف إلى ذلك النشاط الذي قام به بطريرك القسطنطينية منتصف القرن السادس بعد أن عهد إليه السلطان العثماني[3] الإشراف على كنائس البلقان والمشرق العربي مما دفع مسيحي سورية إلى تجديد بناء كنائسهم وتزيينها، وقد شجع على ذلك ازدهار التجارة وحركة السفر وتبادل الخبرات بين الشرق والغرب هجرة عدد من المصورين إلى الأديرة اليونانية للتدرب والاطلاع، كما ساهمت في نمو وتطور

(١) د. أثناسيو، مرجع سابق ، ص١٥ .

(٢) المرجع ذاته، ص١٦ .

(٣) V. Candea , Icones Gregues Melkites , P 172 , Beyroth , 1993

الفـــن الأيقـــوني الإنطـــاكي أســـفار بطريركهـــا مكـــاريوس الثالث وابنه الشماس بـولس إلى روسـيا ورومانيـا في الأعـوام (١٦٥٢-١٦٥٩-١٦٧١م) وقد تأثر كلاهما بـما شـاهداه مـن غنـى وفخامـة وعظمـة في زينـة الكنـائس الروسـية، ونقـوش وجـــداريات وأيقونـــات تلـــك الكنـــائس والأديـــرة وأبهـــة الاحتفالات والهياكل.

إلا أن إرغام سلاطين الدولـة العثمانيـة عـلى الانفتـاح عـلى الغرب سياسياً واقتصادياً وتجارياً، ونشوء طبقـة برجوازيـة في حلب وحمص ودمشق ، والتي ترافقت مع ازدياد النفوذ الغربي على الطوائف المسيحية ساهم في نمو تلك الطبقة، التي أخـذت تتبادل الأيقونات مما عـزز الفـن الأيقـوني وسـاهم في ازديـاد الطلب عليه من قبل التجار وحماة تلك الكنائس للاتجار بهـا أو لضمها إلى مجموعاتهم.

كما ازداد الاهتمام بهـا مـن قبـل الأرثوذكـسيين والطوائـف المنشقة عنهم، وذلك لتـزيين الكنـائس الأرثوذكـسية القديمـة والكاثوليكية الجديدة، مما أسـهم في خلـق مجموعـة كبـيرة مـن المـصورين الـذين عملـوا في تـزيين الكنـائس الأرثوذكـسية

والكاثوليكية على حد سواء، فتركوا مآثر فنية كثيرة تمثلت في أيقونات لا يحصى عددها على مدى قرابة ثلاثة قرون.

أخذت الأيقونة الإنطاكية سمات هوية محلية أهمها أنها تظهر فيها الكتابات العربية إلى جانب اليونانية وتذكر ملامح شخصياتها وثيابها بمثيلاتها في الواقع المرئي[1].

وتبدو خصائص الفن الأنطاكي جلية بحفاظه على الموروث البيزنطي الذي أضفى عليه طابعاً أنطاكياً تميز بالخلفيات الذهبية للهالات المحيطة بالرؤوس المنقوشة والمزخرفة، كما امتاز برسم العيون اللوزية الكبيرة ذات الأهداب الواضحة والتي تعلوها حواجب مقوسة وتمتد أسفلها أنوف مستقيمة مما أسبغ على الوجوه لطافة المؤثرات الكريتية على حساب صرامة ملامح الوجوه البيزنطية وقد تجلت الإضافات الأنطاكية أيضاً في ثياب الشخوص للأيقونة المزركشة التي تحاكي الذوق الشرقي الذي تعكسه صناعة البروكار[2] في حواضر بلاد الشام

---

(١) د. زيات ، إلياس ، مقدمة في نشرة معرض الأيقونة السورية الأول، ١٩٨٧م ، ص٨ .

(٢) فياض ، مرجع سابق ، ص٢٣٠ .

خصوصاً غير أن مصوري الأيقونة الأنطاكية تركوا بصمات في رسمهم أكسبت تلك الأيقونة هويتها وسماتها حيث إن وجوه شخوصها وموضوعاها تعكس طابعاً وعادات وتقاليد شرقية واضحة تشاهد في الاحتفالات العامة في مراسم وطقوس وأعياد المنطقة.

كما أن فنانيها استبدلوا الكتابات اليونانية التي كانت تسجل بها المعلومات والتاريخ واسم الرسام بالكتابة العربية كما عكسوا روح العصر على أيقوناتهم لنجد بعضها يحمل هلالاً ونجمة[1].

ولعل من أبرز المدارس الإنطاكية التي أثبت وجودها في فن الرسم الأيقوني هي:

مدرسة حلب والتي تركت آثارها واضحة على الأيقونة ومصوريها إذ مثلت أروع أعمال الفن الأنطاكي القديم ، وقد تعدت المدرسة الحلبية كونها مجرد إعادة لنتاج مستنفد قديم، إنما ابتكرت وجددت في الموروث القديم مما ثبت أصالة ذلك

---

(١) عجميان، سيليفيا، مجلة النقطة، العدد /٧/ ١٩٩٦- ص٦٣.

الموروث وبعث فيه حياة جديدة جعلته منطلقاً علـى يـدي أول مصور معروف في التاريخ الحديث للتصوير الكنسي في سورية، وهو الأب يوسف المصور الحلبي[1] **(**شكل٤٠ حتى ٤٤**)** الذي عمل في النصف الثاني من القرن السابع عشر مصور أيقونـات على الخشب، عدا أنه كان متقناً لليونانية إلى جانب العربية، كان خطاطاً متميزاً ، فنسخ الإنجيل بنصه العربي وزينه برسوم تمثل الإنجيلين ومشاهد من العهد الجديد، رابطـاً أسـلوبه بالتقليـد البيزنطي كما وتابع ابنه القس نعمة المصور الحلبي **(**شـكل٤٥**)** أعمال والده في التصوير والمخطوطات في أواخر القرن الـسابع عشر ومطلع القرن الثامن عشر فامتاز أسلوبه ببراعة في الرسـم والدقة المرفقة بالسهل الممتنع، وصفاء اللون، كما كانت وجـوه الأشخاص برسومه عذبة وحركاتهم اتسمت بالرشـاقة وكـان أول من كتب بشكل واسع النصوص التوضيحية على الأيقونة باللغة العربية[2].

---

(١) M. Immerzeel K. Innemee , Syrian Icons And Wall Painting Vol 1, P 62 , Leiden Univrsity , 1998.

(٢) فياض ، مرجع سابق ، ص٣٣ .



(شكل رقم ٤٠)

أيقونة ترتيلة أكاثيتوس خشب ٨٧-٥٨.٥سم

تاريخ : ١٦٥٠-١٦٦٧رسم: يوسف المصور

هي عبارة عن سلسلة من المدائح للسيدة العذراء منسوبة أما إلى رومان حمص في سورية أو البطريرك الجرماني للقسطنطينية في القرن الثامن وهي بشكل عام مؤرخة منذ القرن السادس، هذه الترتيلة مؤلفة من ١٢ مقطع شعري، كل واحد منها يبدأ بحرف من أحرف الأبجدية اليونانية فهي تدور حول فكرة التجسيد، وكانت تغنى في يوم النشور وبعد إحتلال القسطنطينية من قبل الفرس ٦٢٦م قام البطريرك سيرجيوس بالإحتفال بها بالجمعة الخامسة من الصوم الكبير، وفي العهد البيزنطي يوجد إختلاف بأن الترتيلة **(التسبيحة)** تغنى في كل يوم جمعة من الصوم الكبير وفي الجمعة الخامسة من الصوم الكبير تغنى بشكل كامل وأعطيت اسم أكاثيتوس وتعني عدم الجلوس.

تعتبر الأكاثيتوس تمثيلاً أيقونياً وتصويراً للأغنية التي تبدأ بكل مقطع شعري مرتبة حول المركز وثمثل الملك داوود إنهم يقرؤون المقاطع سطراً تلو السطر من اليسار إلى اليمين.



(شكل رقم ٤١)

أيقونة القديسين بطرس، بولس خشب ٤٦-٣٥سم

تاريخ: قبل ١٦٦٧ رسم: يوسف المصور

تُظهر هذه الأيقونة كلاً من القديسين يقفان وجهاً لوجه إلى اليسار يبدو القديس بطرس يرفع يده اليمنى لتحية أو ليقدم نفسه للقديس بولس ويحمل في يده بقبضة نصف مفتوحة مفتاحين للملكوت أوكل بهما من قبل السيد المسيح.

يرتدي القديس بطرس سترة زرقاء اللون قصيرة ومعطفاً بنياً أما القديس بولس يمسك كتاباً مغلقاً بكلتا يديه ويرتدي سترة خضراء ومعطفاً أصفر اللون.

وعلى الرغم من عدم توقيع الفنان على هذه الأيقونة إلا أن اللوحة تدل على أنها من عمل يوسف المصور.



(شكل رقم ٤٢)

أيقونة والدة القديسين المحاربين خشب ٢٦.٥-٢٠.٧سم

تاريخ: قبل ١٦٦٧ رسم: يوسف المصور

قسمت هذه الأيقونة إلى لوحتين في القسم العلوي تبدو والدة الإله في وضعية صلاة، السيدة العذراء تحمل السيد المسيح رضيعاً مقابل صدرها.

هذه الأيقونة تشبه واحدة من صنع رعايا القسطنطينية التي كانت ترسم على جدران المدينة في أثناء تعرضها لتهديد خارجي من الأعداء، القسم السفلي يجسد صورة محاربين القديس جورج إلى اليمين والقديس ديمتريوس إلى اليسار، خلف القديس جورج نرى عبداً أنقذ من فم التنين بينما يغرس القديس ديمتريوس رمحه في جسد فارس في مغارة تحت الأرض ويبدو القديس ديمتريوس.

منتظراً خروج الشيطان من مملكة الجحيم.



(شكل رقم ٤٣)

أيقونة ديسيس (طلب المغفرة) خشب ٣٣-٢٢سم

تاريخ: قبل ١٦٦٤رسم: يوسف المصور

هذه الكلمة اغريقية وتعني طلب المغفرة تمثـل هـذه الأيقونـة الـسيد المسيح متوجاً ويرفع يده اليمنى للمباركة وعـلى يمينـه الـسيدة العـذراء والقديس جون على اليسار.

تنسب هذه الأيقونة إلى يوسف المصور.



(شكل رقم ٤٤)

أيقونة الصعود خشب ٤٧.٥ -٣٨سم

تاريخ: قبل ١٦٦٧ رسم: يوسف المصور

في هذه الأيقونة يبدو تأثير المرحلة ما بعد البيزنطية من خلال الـشكل التقليدي فيظهر السيد المسيح صـاعداً إلى الـسموات وبقبـضته اليـسرى كتابات من الأنجيل بينما يبارك باليد اليمنى مرفوعـاً بوسـاطة ملاكـين، بالأسفل نجد مجموعة من الحواريين تحيط بالسيدة العـذراء تمثـل العـودة التالية عند نهاية الزمان (يوم القيامة) ونرى الـسيدة العـذراء في وضـعية صلاة وابتهال، كما يظهر الملاكـين بـزي بلـون برتقـالي وأبـيض وتلـوح مجموعة من الحوارين للسيد المسيح في حين الملاك على اليمين يحمل نـصاً بالعربية (أيها الرجال لماذا تقفـون وتحـدقون بـالملكوت –الـسماوات-) والملاك على اليسار يحمل نـصاً آخـر (هـل رأيتـه يـصعد إلى الـسموات) الأشجار والجبال تحيط بالمشهد وقد أضاف الفنان شرائط ذهبية للتزيين.

وتنسب هذه الأيقونة ليوسف المصور.



(شكل رقم ٤٥)

أيقونة القديسة ماريا المصرية خشب ٤٢-٤٩.٥سم

تاريخ : القرن السابع عشر رسم : نعمة المصور

كانت ماريا امرأة ضالة خاطئة من الإسكندرية منعت من دخول الأراضي المقدسة في القدس اعتنقت المسيحية ولتكفر عن خطاياها عاشت في صحراء غرب الأردن وبقيت لمدة ٤٧ سنة وخلال الصوم الكبير عثر عليها الناسك سوزيموس وطلبت منه أن يأتي العام القادم نهار الخميس ليعطيها القربان وبعد عام وبنفس الوقت أتى الناسك وطلب منها أن تأتي معه ولكنها وعدته في العام التالي ولكن بعد ذهابه في اليوم التالي ماتت وبقي أسد يحرس جثتها حتى قدم الناسك في العام التالي ودفنها .

فهذه الأيقونة تمثل لحظة عبورها نهر الأردن حيث بقيت قدما القديسة جافة، إن جمال القديسة يأتي من مباركة السيد المسيح حيث عمدت إلى الندم وطلب المغفرة فغفر لها .

وتلاه ابنه حنانيا **(شكل٤٦)** الذي عمل مـع أبيـه في القـرن الثامن عشر وقد تميز بأسـلوب خاص تجلى بجرأة الخط، وعنف





(شكل رقم ٤٦)

أيقونة السيدة العذراء والقديسين خشب ٦٤.٥-٤٢.٥سم

تاريخ: الربع الأول من القرن السابع عشر

تبدو السيدة في اللوحة الرئيسة تحمل السيد المسيح صغيراً رافعة يدها في إيحاءة للسمو والرقي، في الأعلى على اليمين يظهر ملاك بين الغيوم حاملاً شارة السلطة الصليب والرمح وعلى اليسار ملاك آخر مقابل الأول معه لوحة مكتوبة تمجد السيد المسيح أما على اللوحة الجانبية اليمينية المقسمة إلى جزئين الجزء العلوي عليها القديسة تقلا ومعها صليب (رمز الشهادة) وإلى جانبها يعتقد بأنه القديس تريفون يحمل صليباً وفي الأسفل القديس ديمتريوس يصارع شيطاناً.

في حين اللوحة الجانبية اليسرى قسمت أيضاً فالجزء العلوي تمثل القديسين المحاربين سرجيوس وباخوس على حصانيهما والجزء السفلي يبدو القديس جورج يصرع التنين برمحه.

تنسب هذه اللوحة إلى حنانيا والتي يجعلها بالكاد تختلف عن فترة أبيه نعمة في النمط والذي هو ابن يوسف الحلبي المصور وهذه اللوحة بدون تاريخ أو توقيع.

الحركات وتجميع للأشكال مما جعله **(**مايكل أنجلو**)** المدرسة الحلبية ويظهر من إنتاجه أنه كان مطلعاً على المدرسة الكريتية، ثم جاء جرجس ابن حنانيا الذي تابع أعمال والده في النصف الثاني من القرن الثامن عشر محاولاً العودة إلى أسلوب جده نعمة المصور[١].

مدرسة القدس:

مدرسة القدس وتتبع إلى البطريركية الأنطاكية، والتي اتسمت بنشاط بارز خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر الميلادي ومن أهم رساميها ميخائيل مهنا القدسي **(**شكل٤٧ - ٤٨**)**، حنا صليبا القدسي **(**شكل٤٩ - ٥٠**)**، نيقولا تيودورس القدسي **(**شكل٥١**)**، وقد كانت أعمال هؤلاء الرسامين متجانسة إذ كانوا يرسمون عشرات النسخ لأيقونة واحدة[٢].

---

(١) د. زيات، مرجع سابق، ص١٨.

(٢) د.الزيات، مرجع السابق، ص١٨.

إلا أن ميخائيل مهنا قد عمل بطريقتين مختلفتين إذ استخدم التذهيب والملونات المنسقة والزخرفة حين طلبت منه بعض الكنائس أيقونات خاصة، وقد عرف عن هذا الفنان استخدامه الألوان الصفراء والزرقاء والخضراء والزخرفة بالريشة دون التخلي عن سذاجته حتى عندما كان ينقل عن أعمال ميخائيل الكريتي[1].

تدخل رسوم هؤلاء الفنانين ضمن فئة الفن الشعبي وما ميز الفن الشعبي أن هذه الرسوم تتسم بصدق أكثر وضوحاً من الأيقونات الأنطاكية وذلك لأنها رسمت عادات الشعب وتطلعاته[2].

---

(١) المرجع ذاته، ص١٢.

(٢) سرسق، نقولا، مرجع سابق، ص٥٥.



(شكل رقم ٤٧)

أيقونة السيدة المرشدة. خشب : ٤٢-٣٣سم

تاريخ: ق ١٩م رسم: ميخائيل مهنا القدسي / مدرسة القدس

تظهر السيدة المرشدة في الوسط مع السيد المسيح ويحيط بها القديسان يواكين وحنة، أرضية الايقونة مذهبة / كاتدرائية سيدة النياح بدمشق.



(شكل رقم ٤٨)

أيقونة القديس ديمتريوس خشب: ٤٩ - ٣٥.٥سم

تاريخ: ق ١٩م رسم: ميخائيل مهنا القدسي / مدرسة القدس

يظهر على ردف الحصان شخصية صغيرة تمثل الأسقف قبريانوس الذي أسره البربر، وخلصه القديس ديمتريوس من قبضتهم وفي أعلى الأيقونة تظهر يد السيد المسيح تبارك القديس / كاتدرائية سيدة النياح بدمشق.



(شكل رقم ٤٩)

أيقونة القديس أنطونيوس الكبير خشب: ٦٦.٦ -٤٣ سم

تاريخ: ١٨٦٧م رسم: حنا صليبا القدسي / مدرسة القدس

يحمل القديس بيمناه مخطوطة وعكازاً رهبانياً ، وبيسراه مسبحة رهبانة .

كتب على الأيقونة: (في زمن وكالة الخواجة فوتي فميان القدسي. تصوير المعلم حنا صليبا القدسي سنة ١٨٦٧ مسيحية) –كنيسة يوحنا الدمشقي.



(شكل رقم ٥٠)

أيقونة القديس أنطونيوس خشب: ١٢٢.٥ - ٨٣.٥سم

تاريخ: ١٨٦٧م رسم: حنا صليبا القدسي / مدرسة القدس

تشبه الأيقونة السابقة إلا أن الاختلاف في إضافة مشاهد من أديرة وحدائق غناء انتشرت في أيام القديس وببركته وعند قدميه الشيطان / كاتدرائية سيدة النياح بدمشق.



(شكل رقم ٥١)

أيقونة السيدة العذراء والطفل يسوع خشب: ٣٢-٢٦.٨سم

تاريخ: ق ١٩ رسم: نقولا تيودورس القدسي / مدرسة القدس

تمثل السيدة العذراء تحمل السيد المسيح / كنيسة يوحنا الدمشقي.

مدرسة حمص:

مدرسة حمص تعود إلى القرن التاسع عشر الميلادي، وتعتبر مركزاً أكثر من أن تكون مدرسة بالمعنى الحصري لها[1] وكان من أهم مصوريها نعمة ناصر الحمصي **(شكل٥٢)** الذي بدأ محترفاً أيقونوغرافياً، والذي اشتهر بغزارة



(شكل رقم ٥٢)

أيقونة يسوع المسيح خشب: ٤٠.٥-٣٠.٣سم

تاريخ: ق ١٩ رسم: نعمة ناصر الحمصي

---

(١) د. أثناسيو ، مرجع سابق ، ص٢٧ .

يظهر في الهالة حول هامة السيد الأحرف اليونانية الثلاثة التي تعني (أنا الكاهن) يبارك السيد المسيح بيمناه، ويحمل بيسراه إنجيلا وهي موقعة بتصوير نعمة ناصر الحمصي. كنيسة يوحنا الدمشقي.

إنتاجه المتأثر بالمصور ميخائيل الكريتي، وبالرغم من كونه أقل إتقاناً في مجال التعبير الفني فقد تميز أسلوبه بحيويته المفرطة في استخدام الألوان المتميزة، مما جعل أيقوناته التي رسمت في أواسط القرن التاسع عشر الميلادي تُعرف بخشونة خطوطها، وترجع جمالية أيقوناته إلى تعبيرية لغتها الممزوجة بعنف ألوانها مما أعطاها قوة ليست مألوفة من قبل.

أما بالنسبة لنقوش الفنان نعمة ناصر الحمصي في الجبس فقد كانت عميقة ومرئية دائماً رغم طبقات الرسم المتعددة فوقها، وعندما لاتكون الأيقونة موقعة، تبدو هذه النقوش الظاهرة علامة محددة تسهل نسبة الأيقونة إلى نعمة ناصر الحمصي[1].

كما برز من هذه المدرسة إبراهيم بن نعمة ناصر الحمصي **(شكل٥٣)** وله عدة أيقونات منسوبة إليه في كنيسة السيدة بدير

---

(١) فياض ، مرجع سابق ، ص٣٨ .

عطية، وأيقونة البشارة في كنيسة يوحنا الدمشقي المؤرخة سنة ١٨٦٥م، وأيقونة السيدة الملكة في كنيسة حنانيا القره شي وهي غير موقعة[1].

كما أن جرجي جرجس المصور الحمصي كان مصوراً في المدرسة الحمصية وكانت أيقوناته مؤرخة وموقعة وكان شديد التأثر بفن ميخائيل الكريتي.

مدرسة دمشق

امتد نشاط هذه المدرسة خلال فترة القرن ١٨-١٩م وينطبق عليها أيضاً معيار المدرسة الحمصية أي أنها كانت تشكل مركزا لأنها بقيت محترفاً انتمى إليه فنانون كثر ولعل أبرزهم كان ميخائيل الدمشقي (شكل٥٤-٥٥-٥٦) وكيرلس الدمشقي (١٧٤٥-١٧٩٠م) ويوسف ابن الخوري ميخائيل إلياس، وميخائيل ابن نعمة إليان، وقيصر مسدية في القرن التاسع عشر الميلادي،

(١) المرجع ذاته، ص٤٠.



(شكل رقم ٥٣)

أيقونة الرسولين بطرس وبولس

خشب: ٥٤.٤-٣٩.٥سم تاريخ: ق ١٩ رسم : نعمة ناصر الحمصي

يظهر القديسان وحول هامتيهما هـالات منقوشـة ويحمـلان نموذجـاً مصغراً للكنيسة الجامعة التي يظهر فيها المذبح المقدس، يحمـل القـديس بطرس مفاتيح الملكوت وبولس بيسراه الإنجيل الخلفية ذهبية والأرضية خضراء / كنيسة يوحنا الدمشقي.



(شكل رقم ٥٤)

أيقونة الملاك المجنح القديس ميخائيل

خشب ٤٦ -٣٤سم تاريخ: ١٧١٦ رسم: ميخائيل الدمشقي

يبدو القديس في لباس القتال مع خوذة وبيده اليمنى سيفاً مجرد من غمده، وعند قدميه رجل نصف عاري مدمى ويبصق الدم، هذا هو الرجل الغني في الحكاية وبجانبه نقرأ عبارة من الأنجيل تشرح قصته كما يبدو الملاك في مهمة إحضار روح الغني يقبض عليها بيده اليسرى.

اللوحة عبارة عن وحي كتابات يهودية ومسيحية وهذا النمط من الأعمال يعود إلى ميخائيل الدمشقي الي عمل مراراً في دير عطية ويبرود في ريف دمشق.



(شكل رقم ٥٥)

أيقونة السفر إلى مصر

خشب ٣٧.٧-٣١سم تاريخ: ١٧٤٠ رسم: ميخائيل الدمشقي

رسم الأيقونوغرافي اللوحة من وحي كتابات المبشرين، كما هو ملاحظ من وحي الأنجيل، طبقاً ليعقوب ويوسف المصور تبدو العذراء حاملة الرضيع راكبة على دابة يمسك ملاك بلجامها، بينما يوسف يحمل صرة فوق كتفيه وسلة في يده وعلى اليمين تبدو المدينة وقد كتب على البوابة (باب مدينة مصر) وفوق المبنى تبدو الشياطين تسقط هاوية على أعقابها وفي منتصف اللوحة مكتوب بالعربية عما سيحدث (عندما تظهر في مصر يا نور الحقيقة ستمحو بقايا الغرور والضلال ولايمكن أن يبقى لها وجود في حضورك وستزول) وإلى اليسار الشجرة تلقي بظلالها على الرضيع وفي الأسفل على سرج الحصان نميز توقيع المصور الفنان ميخائيل الدمشقي ١٧٤٠.



(شكل رقم ٥٦)

أيقونة القديسن بطرس وبولس

خشب ٤٦ - ٣٤سم تاريخ: ١٧١٦ رسم: ميخائيل الدمشقي

تنتمي هذه الأيقونة إلى نمط أعمال يوسف المصور فيها يقف الحواريان مقابل بعضهما بعضاً يراقبان السموات (تأمل) إلى اليسار يرفع القديس بطرس يده اليمنى مباركاً وفي اليسرى يحمل لفافة نصف مفتوحة مع مفتاحين للمملكة استودعهما السيد المسيح لديه أما لون لباس القديس بطرس فهو الأخضر والزهري فيما القديس بولس يمسك إنجيلاً مغلقاً بكلتا يديه، مرتدياً الأزرق

والزهري، كتب الأسمين فقط بالإغريقية وكتب بالغربيـة القديـسين العظيمـين بطرس وبولس. تنسب هذه الأيقونة لميخائيل الدمشقي.

ويعتبر الراهب المخلصي ميخائيل من المصورين الذين لم ينتموا إلى أية مدرسة في إنتاجهم الفني إذ غلب على أيقوناته اللطـف والحركـة، وفنه تقليدي وشعبي وشديد التـأثر بـالغرب[1] ولـه أيقونـة القديـسة بربارة في كنيسة القديس لاونديوس للروم الكاثوليك بمعلولا.

وهناك أيقونة موقعة ومؤرخة في ١٧٤٠م هي «السفر إلى مصر» في كنيسة القديسين قسطنطين وهيلانة للروم الكاثوليك في يبرود.

في حين أن الأب كيرلس الدمشقي **(**شكل٥٧**)** أتحف الأديـار والكنائس بعدد من الأيقونات القيمة التي تبـدي تـأثره بالمدرسـة الحلبية حيث يظهر في أسلوبه التقشف وبعض القسوة وتمتاز أعماله بالصدق لدى قيامه بنقل أيقونات حنانيا وجرجس المصور، وهذا ما بدا واضحاً في أيقوناته، له أعمال مؤرخة وموقعة تحمـل تـاريخ عام ١٧٦٦م، وتمثل العائلة المقدسة في كنيسة جاورجيوس، بـاب مصلى ، كما ذهب عدد من أيقوناته إلى لبنان.

وهناك عدد من المصورين مروا بمركز دمـشق مـنهم الخـوري يوسف جبران صيدح إذ أعاد وكرر عدداً من أيقونات الدمشقي.

(١**)** أيقونات دمشق ، مرجع سابق ، ص٤٠ .



(شكل رقم ٥٧)

أيقونة القديس نيقولاس

خشب: ٢٥.٨-١٩.٥ سم تاريخ: ق ١٨ رسم: كيرلس الدمشقي

يظهر القديس بحلته الأسقفية ما عدا التاج ، يبارك بيمناه ويحمل الإنجيل بيسراه في خلف الأيقونة كتابة (ابراهيم ابن يوسف الصبي القدين) / كنيسة القديس حنانيا.

الفصل السادس

تقنيات وأساليب تنفيذ الأيقونة

منذ أن بدأت الكنيسة تقبل وجود الأيقونة كعنصر مهم في الخدمة الطقسية وضعت أسساً ألزمت المصور أن يتبعها قبل وفي أثناء وبعد ممارسة تصوير الأيقونة، وارتبط ذلك بشكل كبير في طقوس دينية خاصة يتوجب على المصور الفنان اتباعها حتى يكون هذا العمل قد أنجز في جو من الصلاة والخشوع يتلاءم مع الجو العام لكل طقس كنسي على حدة، وهذا يتطلب أن يكون الأيقونوغرافي لاهوتياً عارفاً بالكتاب المقدس والليتورجيا والعقيدة معرفة عميقة، وعلى أن يكون نقي النفس، منقطعاً للحضرة الإلهية، ممتلئاً بنعمتها، وقد يتأتى ذلك من خلال تربية كنسية قوامها الصلاة والصوم والمطالعة والجهاد الروحي الذي يؤهله لأن يبلغ درجة عالية من التوازن

النفسي والرقي الروحي بحيث تجعله أميناً على نقل البشارة المكتوبة بالرسم واللون[1].

وقد حرصت الكنيسة الأرثوذكسية أن تحد من التمثيل الفني للرسام، وأن تحافظ على الأيقونة من أي تشويه يطال النموذج الأصلي، على قاعدة أن أي تحوير للنموذج السماوي الأصلي هو هرطقة يؤدي إلى تحوير متعمد للعقيدة، لهذا اتبع الأرثوذكسيون العمل الجماعي في إنتاج الأيقونة، فلكل رسام جزء من الأيقونة يختص به فواحد يرسم العينين، والآخر الشعر، والثالث اليدين، والرابع الرداء وهكذا[2].

وهذا يعزز المهمة الروحية للأيقونة الأرثوذكسية، المنتجة في طقس ليتورجي يكون الرسام فيه على درجة سامية من الطهارة والقداسة مشفوعاً بفهم لاهوتي ديني، لا يسمح بأي تحوير أو تعديل على الأيقونات، إلا أن هذه الشروط الآنفة الذكر لن تحد من موهبة الفنان، بل أنها تحد من شطط الخيال الفني الذي يبعد الأيقونة عن معناها المقدس.

---

(١) فياض، مرجع سابق، ص١١.

(٢) د. زيات، الياس، مقالة فن الأيقونة، مجلة النور، العدد ٣ سنة ١٩٨٦.

حيث إن الكنيسة الأرثوذكسية حرصت أن يكون رسام التصوير المقدس على جدارة فنية عالية، وعلى إلمام كبير بعلم اللاهوت، وعارفاً بالعقيدة المستقيمة، وتفاسير الكتاب المقدس ليصورها بمعرفة وبشكل جيد ومتميز[1].

ويتأتى حرص الكنيسة البيزنطية على نقاء الفن المقدس نظراً للمنزلة الرفيعة التي يشغلها في توجيه الرسالة الدينية وارتباطها الوثيق بالإيمان المسيحي، فكان لزاماً عليها أن تخضعه لسلطانها، خشية أن يضل عن الخط الذي نهجه له آباؤها، فرغبت إلى مصور الأيقونات أن يتحلى بروح الفنان البارع، واللاهوتي المدقق، والمتعبد المتجرد من الذات الدنيوية وأن يستعد لعمله المقدس بالصلاة والصوم، وإماتة الجسد والتقرب من الأسرار الإلهية، على أن تنسجم مع سمو فنه وقداسته، وذلك نظراً للعلاقة التكاملية بين اللاهوت والفن في مخيلة راسمي الصور المقدسة إذ إن الفن وحده لا يحقق الغاية من الأيقونة، كما أن اللاهوت وحده لا يحقق الغاية من الأيقونة، والحال هذه لابد للمصور من أن يجمع في شخصه مهارة

---

(١) إسبر، سابا، الأيقونة، البيئة الداخلية والبعد الروحي – رسالة جامعية باللاهوت، ١٩٩٢.

الفنان، وعلم اللاهوتي، وفضيلة المؤمن الزاهد، ليأتي عمله مطابقاً لما تنشده الكنيسة، وفقاً لتعاليم آبائها القديسين في بنائه لفضيلة المؤمنين وإيمانهم وفقاً لمنهج تشاركي يترك للفنان الحرية في أساليب الرسم ومعالجة الألوان بينما يكون تأليف الصورة الإجمالي مرتبطاً بالكنيسة ومعلميها المسكونيين[1]، الذين استقوا التقاليد الأيقونية من سيرورة الفن الأيقوني ولاسيما من القديس يوحنا الذهبي الفم المتوفى سنة **(٤٠٧م)** ومن تعاليم المجامع المسكونية المتعاقبة، التي شكلت مقرراتها وتعاليمها المعايير الفنية الفكرية للأيقونة صناعة وصنعاً.

ولعل من أهم الأسس التي يجب مراعاتها من الناحية التقنية، أن تكون جميع المواد المستخدمة مواداً عضوية وطبيعية مستخرجة من الطبيعة مباشرة دون مرورها بمراحل صناعية من صنع البشر، فتستمد الأيقونة مواد تقنيتها من مختلف العناصر التي تشكل العالم المرئي، فالخشب يمثل القطاع النباتي، والألوان والجص القطاع المعدني والبيض والصمغ يمثلان القطاع الحيواني[2].

---

(١) هبي، مرجع سابق ص٩٥.

(٢) زيباوي، مرجع سابق ص١٠.

أما بالنسبة لبطانة وأرضية الأيقونة:

فقد جاء تنفيذ رسم الأيقونة على الخشب وهو تقليد قبطي متوارث عن الفن المصري القديم، وذلك كون الخشب سهل الحمل والتركيب على جدران الكنائس وفي بيوت المؤمنين، لهذا صورت الأيقونة على ألواح الخشب الطبيعية غير المصنعة، وتجدر الإشارة إلى أن اختيار نوع الأخشاب له أهمية كبرى في عملية التصنيع فكان الخشب القطراني كالسرو والصنوبر من أفضل أنواع الأخشاب وذلك لمقاومته للعوامل الجوية وديمومته، فيما يأخذ خشب الأرز الأولوية في الاختيار وذلك نظراً لصلابته وعدم قدرة الحشرات على أذيته، من جانب آخر فقد كان استعمال خشب الأرز دلالة هامة في الكتاب المقدس، حيث فضلته الكنيسة على سواه لحمل صور السيد المسيح والسيدة العذراء والملائكة والأنبياء والقديسين.

أما من الناحية التنفيذية للأيقونات فكانت الأيقونة ترسم على لوح من خشب، السرو أو الصنوبر، سمكها حوالي ٢-٣سم ، وأحياناً كانت تكسا بطبقة من القماش (الكتان) أو الخيش لتشكل أرضية للوحة ومن ثم تطلى بمزيج من الكلس والغراء يرسم

المصور فوقه الخطوط الإجمالية لفكرة المشهد، ومن ثم يباشر الرسم بالألوان الممزوجة بالبيض الذي يعمل كمادة مثبتة إضافة إلى الماء المقدس حسبما ورد في بعض الكتب، ويكون الفنان دقيقاً في رسم تفاصيل الوجه والثياب وغالباً بهدف إكساب الأيقونة نوعاً من الواقعية، كما اعتاد الفنانون على رسم القديسين بشكل متجانس الجانبين والواجهة ونادراً ما كانت جانبية، وكما هو ملحوظ في أغلب الأيقونات فإنهم أكثروا من استعمال اللون الأصفر للوجه مع التدرج والتظليل باللون الأبيض الرصاصي مع التأكيد على إبراز تعابير وتقاسيم الوجه بشكل واضح إلى درجة تظهر معها رقة العظام، فتكون الوجنات مقعرة، والأنف معقوفاً قليلاً والشفتان رقيقتان، أما العين فقد مثلها بدون حدقة ولا ضياء للعينين، في حين الجسم يبدو ضامراً كالخيال، أما الأكاليل والأرضيات فكانت من الصفائح الذهبية، وبعض الأجزاء المذهبة من الأيقونة كانت أحيانا تزخرف بدوائر فقط تنقش بالحز بأداة مدببة[1]، ولدى إنجاز الفنان للأيقونة كان الرسام يمسح الأيقونة بالزيت الإلهي الأزلي،

---

(١) عوض الله ، فيكتور جرجس، اللوحات المصورة بالمتحف القبطي ١٩٦٥ - ص٩.

بحيث يبدو للناظر، من خلال الخطوط والألوان مشهد عالم روحاني يجبل بالقداسة والنعمة...

وهناك أيضاً سمة أخرى وهي تلبيس بعض الأيقونات بصفائح معدنية ثمينة تغطي الصور المقدسة، فتارة تحجب الأيقونة بكاملها فلا يبدو منها سوى الوجه واليدين وأحياناً كانت تنحصر بأكاليل وقلائد وأقراط وكفوف إلى غيرها من النذور التي يقلد بها الشعب المؤمن بالأيقونات الكريمة، ويرجع السبب في تغطية الأيقونات بحسب بعض الآراء إلى الرغبة في حفظ هذه الأيقونات من العطب وكف الأذى عنها من مظاهر العبادة الشعبية المتطرفة كالتقبيل واللمس المفرط، وهذا السبب ضعيف لأن وجوه وأيدي القديسين في الأيقونة لا تزال مكشوفة الأمر الذي يجعل من عملية التلبيس تهدف إلى التجسيم والتفخيم للشخص الممثل لإكسابه البعد الثالث ونوعاً من الواقعية.

وأمثلة هذه الأيقونات موجودة في كنائس دمشق وريفها حتى أحياناً عند بعض العائلات المسيحية التي ما زالت تتناقل هذه الأيقونات للبركة (شكل٥٨)، وكانت طريقة وضع الأغشية الفضية أو الذهبية أو الكف أو العين أو الرجل، كانت تتم من



(شكل رقم ٥٨)

أيقونة القديس إليان الحمصي علقت عليها النذور الفضية

خلال تسميرها على الأيقونة[١]، وهي طريقة تنطوي على بعض المخاطر فهذا الغشاء المعدني الكامل يحول بين الناظرين وبين الأيقونات الفنية المقدسة، ويحجب عن الأبصار ما تعلمه من

---

(١) عوض الله، مرجع سابق ، ص١٠٣ .

حقائق إلهية وما تحويه من البهاء والكمال الفني اللـذين يثـيران العاطفة ويدفعان النفس إلى الله خالقها، وهكذا فهـذه الطريقـة لا تتفق مع الغاية التي وضعت لأجلها وهي التعليم والتأثير في النفس لترتقي إلى الله. وأيضاً لابد من الإشارة إلى حالة العديـد مـن الأيقونات المزودة بـإطار خشـبي (شكل٥٩) يفتح ويقفل



(شكل رقم ٥٩)
أيقونة مثلثة الدرفات
(أوسطي غير متحرك ، ولوحان ينطويان على الأوسطي)

فوق الصورة المقدسة كمصراعي الباب، وهـــذه الإطارات إما أنها صنعـت وقت رسم الصورة أو أضيفت إليها بعد ذلك بهدف حماية الألوان من الإضاءة اليومية، ولـدينا مثـال عـلى ذلـك في بعض الكنائس وعند بعض العائلات المـسيحية التـي توارثـت أيقونات من هذا النمط.

أما بالنسبة إلى المرحلة الأخيرة مـن مراحـل تنفيـذ الأيقونـة فهو أن تدهن بالورنيش للمساعدة على ثبـات الألـوان وعزلهـا عن المؤثرات الخارجية، إذ يتكون الورنيش في الأغلب من مواد راتنجية معينة مذابة عادة في زيت بذر الكتان أو زيت التربنتين، وقبل أن يعرف زيت بذر الكتان استعمل زيت الجـوز أو زيـت الخشخاش، وهذا الورنيش يوضع بـشكل عـام للحفـاظ عـلى الأيقونات وحمايتها من العوامل الجوية.

ترميم الأيقونة:

الترميم فن قـديم كـان يقـوم بـه الفنـانون للوحـات التـي تحتاج له وأحياناً يعيـدون صـنعها وتـصويرها عـلى طـريقتهم حتيإن كثيراً من اللوحات القديمة قد نسبت إلى الـذي رسـمها

لأنه أزال معالمها الأصيلة[1]، وهذا الفن أصبح علماً منذ القرن التاسع عشر ووضعت له قواعد وأصول شيئاً فشيئاً[2].

وتتطلّب عملية ترميم أية أيقونة عالماً يدرس موادها وفناناً مرمماً يقوم بالأعمال الفنية وأحياناً يشارك المؤرخ في دراسة العملية قبل القيام بها... وتذخر متاحفنا بمختبرات علمية إلا أنها بحاجة إلى تزويدها بأقسام لإجراء تحاليل كيميائية وفيزيائية، إلا أن هناك مرحلتين يقوم المرمم باتباعهما وهي الصيانة في بعض الأحيان، وهناك الترميم الشامل وهو تكملة لعملية الحفظ والصيانة[3].

فترميم الأيقونات هو إصلاح ما فسد في الأيقونة، رسماً كان أم خشباً أم قماشاً ومعجونا لذلك فالترميم عملية تحتاج إلى العلم والمهارة والمعرفة الكافية بعلم الكيمياء وبأنواع الخشب

---

(١) د. زيات، إلياس، تقنية التصوير ومواده، جامعة دمشق، كلية الفنون الجميلة، المطبعة الحديثة، ١٩٨١-١٩٨٢، ص١٥٥.

(٢) هوند يلينيك، في الفن والثقافة القبطية، المعهد الهولندي للآثار المصرية والبحوث العربية، القاهرة دار شهدي للنشر ١٩٩١، ص١٠.

(٣) د. زيات ، المرجع السابق ، ص١٥٦ .

أي بعلـم النبـات، وأيـضاً بعلـم الحـشرات عـدا عـن المعرفـة بالألوان، فلكل عصر مواده الخاصة به من ألـوان ومـواد مثبتـة للألوان ومن أساس وورنيش، ولكل منطقة موادهـا الخاصـة، مثل خشب الجوز.. وهناك أنواع أخرى..

ومن المتعارف عليه في علـم الترمـيم أنـه لا يفـضل إكـمال الأجزاء المتآكلة من الأيقونة أو بمعنى آخر لا وجود لتداخلات لونية، بل توضـع مـواد مانعـة للتآكـل والتـساقط في الأمـاكن المتآكلة كي لاتفقد الأيقونة من قيمتها.

وفي بعض الحالات يطلب أصـحاب الأيقونـات أن يكـون هناك إكمال للرسم في الأمـاكن المتآكلـة وخاصـة إن كانـت في أماكن مـن الـضروري أن تكمـل لـذلك نلاحـظ في المتـاحف العالمية أن عملية الترميم لا تكون من نصيب شخص واحد بل من نصيب فريق متكامـل كـل في اختـصاصه وتكـون النتيجـة عملاً متفقاً عليه يصون هذه القطع الفنية ويحافظ عليها ويظهر جمال القديم[1].

---

(١) هوند، يلينيك، مرجع سابق، ص١١٠.

فأساسيات هذا الفن محددة بالخشب وألوان التبر أو الذهب أو الفضة والورنيش.

تتألف اللوحة الخشبية من دفوف تلتصق بجانب بعضها، وتدعم من الخلف بعوارض خلفية لمنع السطح من التحدب ثم يلصق على سطح اللوحة قماش خام أبيض بلدي بوساطة الغراء، وفوق هذا الأساس يصور بألوان التبر، وتُذَهَّب الخلفيات وهالات القديسين بورق الذهب أو تفضض بورق الفضة[1].

فلو أخذنا مقطعاً عرضيا في إحدى الأيقونات لوجدناها تتكون من:

١ - المادة الحاملة للأيقونة (خشب).

٢ - طبقة من الغراء.

٣ - قماش (في معظم الأحيان) خام – شاش.

٤ - طبقة من معجونة التأسيس.

٥ - طبقة الرسم (ألوان + ذهب أو فضة).

٦ - طبقة من الورنيش (طبقة عزل وحماية).

---

(١) د. زيات، مرجع سابق، ص١٤٦.

أما حول طبيعة الأضرار التي تصيب الأيقونة:

فلا بد من معرفة أن الأيقونـات تحتـاج إلى صـيانة مـستمرة خاصة إذا ما تعرضت إلى صـدمات خارجيـة، أو إذا وضـعت لفترة طويلة في أجواء تكثر فيها الرطوبـة أو تتلـوث بالغـازات الضارة، وغالباً مـا تكـون الأيقونـات ذات البنيـة المتخلخلـة، جراء استعمال مواد متنافرة أو وضع طبقات غير منسجمة فوق بعضها، تكون عرضة إلى التأثر بالعوامـل الخارجيـة أكثـر مـن الأعمال ذات البنية السليمة **(**من حيث موادها وطبقاتها**)** .

ومن الأضرار التي تصيب الخشب ويتعرض لها:

الاعوجـاج: فمـن المعـروف أن المـادة الرئيـسة هـي قطعـة الخشب التي يوضع عليها القماش والمعجون والألـوان، لـذلك كان اختيار نوع الخشب مهماً جـداً في ديمومـة الأيقونـة لـذلك كان يتم اختيار الخشب البعيد عن الصمغ وكذلك الخـالي مـن العقد أمـا الأضرار والرطوبـة والجفـاف فتـؤدي إلى التحـدب والتقعر **(**شكل٦٠**)** أي اعوجاج الخـشب لـذلك كـان ينـصح بوضع أرض خلفية للأيقونة.



(شكل رقم ٦٠)

أيقونة القديس اليان الحمصي، (مشكلة الاعوجاج)

الحشرات: وتدعى بالحشرات الخاشبة **(شكل٦١)**، وتتغذى على مادة الخشب الداخلية وتضع هذه الحشرات عموماً بيوضها داخل الخشب ثم تأتي يرقاتها فتسبب الأضرار بما تحفره من أنفاق تضعف البنية الآلية للخشب[1]، ومنها القرنبيات،

---

(١) عمران، هزار، دبورة م ، جورج، المباني الآثرية، ترميمها، صيانتها والحفاظ عليها، المديرية العامة للآثار والمتاحف، سورية، دمشق ١٩٩٧، ص٨٠ .

سوسة الخشب، الليكتوس، السرفة، وكل من هـذه الحـشرات تحدث أنفاقاً وتكون مملوءة بالنشارة الخشبية.



(شكل رقم ٦١)
أيقونة السيدة العذراء، (مشكلة الحشرات)

الفطور: تتكاثر الفطـور بـسرعة في الوسـط الرطـب وتهـاجم المواد العضوية وتعتبر الفطور من ألد أعداء الخشب (شـكل٦٢)، فهي تنفذ في الشقوق وتسبب تعفنه أو تلونه أو إزرقاقه، فالتعفن



(شكل رقم ٦٢)
أيقونة السيدة والدة الإله المرشدة، (مشكلة الفطور)

يفقد الخشب خواصه الآلية (المرونة) والفيزيائية والكيميائية والفطر يؤدي إلى تفكك الألياف ويمكن معرفة هذه الحالة عندما يتلون الخشب بلون بني مميز ويتفتت ويتحول إلى طبقات من السطوح المتوازية، ويلاحظ أن الفطور تنمو على الخشب عند وجود بعض الظروف الخاصة مثل الرطوبة النسبية العالية والحرارة بين ١٥-٣٠ درجة إضافة إلى الظلمة ونقص التهوية والوسط الحامضي، كما تعيش على المخلفات العضوية ولاسيما الداخلة في تركيب طبقة الرسوم[١].

(١) عمران ودبورة، المرجع السابق، ص٨١.

الحرائق: وغالباً ما تكون ضربة قاضية على الأيقونة أو على أجزاء كبيرة **(شكل٦٣)** منها فألسنة النار تلتهم الخشب بسرعة وتحوله إلى فحم.



شكل رقم ٦٣

أيقونة البشارة ، (مشكلة الحرائق)

وهناك أضرار تصيب القماش الخام الملتصق على الخشب منها التآكل والاهتراء بسبب عوامل الزمن والرطوبة، وهناك أيضاً الانسلاخ عن الخشب بسبب تآكل الخشب لذلك يجب إعادة تثبيته كي لا يزداد سوءاً وانفصالاً عن الخشب.

أما عن طبيعة الأضرار التي تصيب معجونة التأسيس والتي تظهر على شكل تشققات على سطح اللوحة[1] فالأساس يتعرض إلى تلف المادة الغرائية فيه وهذه آفة خطيرة تحدثها الرطوبة وهذا التخلخل في الأساس يؤدي إلى تصدع الألوان التي فوقه ، فعندما تكون الرطوبة زائدة فالأساس يتحلل ويصبح هشاً مما يؤدي إلى فقدانه وبالتالي فقدان ما رسم عليه.

كما أن معجونة الأساس تتعرض إلى التشققات بسبب سوء تحضير المواد الخاصة للمعجونة وبالتالي التكسرات ومن ثم فقدان أجزاء الأيقونة، فهذه التشققات غالباً ما توضع بينها مواد غروية لاصقة ومن ثم كبسها بوساطة مكواة دافئة.

---

(١) د. زيات، المرجع السابق، ص١٥٤.

أمــا الأضرار التــي تــصيب الألــوان والــذهب **(الطبقــة التصويرية)** فهي تتمحور حول**:**

- **الــصدوع:** فمــع مــرور الــزمن قــد تــتقلص بعــض أنواع الدهانات فتظهـر صـدوع صـغيرة تتقـاطع مـع بعـضها وتشكل شبكة على السطح تمـتلىء بالغبـار ومـن أسـبابها عـدم تلاؤمها مع تقلصات وتمددات الخـشب أو اسـتخدام تقنيـات بطبقات سميكة[1].

- إضافة إلى التجرحات التي تـصيب الأيقونـة إمـا بـسبب احتكاك مباشر أو بسبب سقوطها أو عوامل أخرى قد تتعرض لها الأيقونة .

- أيضاً الثقوب والشقوق **(**شكل٦٤**)** نتيجة الحشرات التي تؤثر سلباً على الألوان.

(١**)** عمران ودبورة، المرجع السابق ، ص٢٣٥.



(شكل رقم ٦٤)

أيقونة السيد المسيح على العرش، (مشكلة الشقوق)

- التشققات الطولية التي قد تكون في أي طبقة منها وتخترق كامل طبقات الدهان[١]**.**

ومن الأضرار التي يتعرض لها اللون**:**

- تغير اللون **(**شكل٦٥**):** فالأشعة فوق البنفسجية تؤدي إلى تغير اللون كما أن غاز كبريت الهيدروجين **(**H_2S**)** الذي يؤدي إلى

(١**)** هوند يايينيك، مرجع سابق، ص١٠٧**.**

اسـوداد مركبات الرصاص والرطوبة تفعل فعلهـا بـالألوان بـشكل أن الأكسدة تؤثر عليها فيصفر بعضٌ منها أو يسود أو يخضر[1].

- **التقبيات:** وهو انفكاك الألـوان مـن الأسـاس غـير المتماسـك ويكون على شكلين تقعر أو انتفاخ وتنشأ عـن فقـدان الالتحـام بـين طبقات التأسيس وطبقات الدهان وترجع هذه الحالة لفقدان الدهان مرونته مع مرور الزمن وعدم قدرته على متابعة حركات الهيكل.



شكل رقم ٦٥

أيقونة السيدة المرشدة ، (مشكلة تغير اللون)

---

(١) عمران ودبورة، المرجع السابق، ص٢٣٦.

- **الثغرات:** وهي فقدان جزء من الطبقة التصويرية ويكـون سببها سقوط القشرة عن التقببات.

- تدخلات لاحقة على الأيقونة فهناك تدخلات من قبل أيدٍ متخصصة وبالتالي تكون هذه التدخلات قد حافظت وصـانت الأيقونة وأكسبتها عمراً ورونقاً.

- وفي حال كانت الأيدي غير متخصصة أو خبـيرة فـسوف تزداد حالة الأيقونة سوءاً وتتدهور حالتها بشكل أكبر، وأحياناً يكون التدخل من الناحية اللونية فتوضـع ألـوان زيتيـة مكـان الألوان الترابية الممزوجة بصفار البيض والخل.

الأضرار التي تصيب الورنيش (طبقة العزل):

فالورنيش يقي الألوان من تأثير الغازات والأوساخ والهواء والغبار و الحشرات ويخفف عنهـا تـأثير الـضوء لـذلك يتـسخ ويصفر بعد مرور زمـن طويـل مـن ٥٠-١٠٠ سـنة، فتـصبح اللوحة عاتمة وتتغير ألوانها، وهناك أيـضاً الازرقـاق والـتعفن الناتج عن استعمال الورنيش الداخل في تركيبه البنزين الـصافي وبتنظيف الورنيش يمكن إنقاذ العمل الفني.

ختاماً....

سورية بامتداداتها الطبيعية احتضنت المسيحية، التي انبثقت من القدس وانتشرت من دمشق إلى أصقاع العالم كافة... أنتجت فناً مسيحياً سورياً منسجماً مع كل ما ورثوه... وأعادوا إنتاجه بحلة روحية مثالية مفعمة بروح الشرق ... ليصدّروه إلى العالم كفن سوري متكامل الهوية والتي تجسّد بعضها بالأيقونات التي لطالما اعتُبرت جزءاً هاماً من إرثنا الوطني. والتي عبّرت عن مساهمة أسلافنا في الفن العالمي، وكان لا بد من توجيه النظر إلى أهميتها الأثرية والتاريخية والفنية ومعرفة قيمتها ومدلولاتها في وطن كبير احتضن الإنسان وحضاراته منذ طفولة التاريخ.

ودامت سورية أيقونة للحضارة .....

المصادر والمراجع

١ - إسبر - سابا، **البنية الداخلية والبعد الروحي رسالة إجازة باللاهوت**، ١٩٩٢.

٢ - أثناسيو - متري هاجي وَسمير خياطة، موسوعة الأيقونات السورية، **أيقونات دمشق**، دمشق ٢٠٠٢.

٣ - أثناسيو - متري هاجي وقتيبة الشهابي، **أديرة وكنائس في دمشق وريفها**، دمشق ١٩٩٨.

٤ - البني - عدنان، **تدمر والتدمريون**، دمشق، ١٩٧٨.

٥ - بولا - ايليا، **كيف تقرأ الأيقونة**.

٦ - بهنسي - عفيف، **الفنون القديمة - موسوعة تاريخ الفن**، دمشق،١٩٩٨.

٧ - بهنسي - عفيف، **سورية الحضارة ماذا أعطت للغرب**، ج:٣٣، ١٩٨٣.

٨ - جبرة - جودت وهوند بلينك، في الفن والثقافة القبطية - المعهد الهولندي للآثار والبحوث العربية، القاهرة،١٩٩١.

٩- جرجس عوض الله - فيكتور، **اللوحات المصورة والأيقونات**، القاهرة، ١٩٦٥.

١٠- حتي - فيليب، **تاريخ سورية ولبنان وفلسطين**، بيروت، ١٩٥٩.

١١- حلاق - سامي اليسوعي، **رمز السمكة عند المسيحيين**، موسوعة المعرفة المسيحية قضايا ٤، دمشق، ١٩٩٤.

١٢- خوري، إيما غريب، **الأيقونة شرح وتأمل**، بيروت، ٢٠٠١.

١٣- خضر - جورج، **الأيقونة تاريخها وقداستها**، بيروت، ١٩٧٧.

١٤- ديورانت، وول، **قصة الحضارة، عصر الايمان**.

١٥- الدمشقي – يوحنا، **الدفاع عن الأيقونات المقدسة**، لبنان، ١٩٩٧.

١٦- رستم، أسعد. **الروم في سياستهم ودينهم وثقافتهم**، جونيا، ١٩٨٨.

١٧- روسو- دانييل، **الأيقونة بهاء وجهك**، لبنان،٢٠٠٤، ت: عون مشير باسيل.

١٨- زيات- الياس، **تقنية التصوير وموارده**، جامعة دمشق، ١٩٨١-١٩٨٢.

١٩- زيات- الياس،«الأيقونة والأيقنة»، **الموسوعة العربية**، ج:٤، دمشق،٢٠٠١.

٢٠- زيات- الياس، **تاريخ كنيسة أنطاكية للروم الأرثوذكس آية خصوصية**.

٢١- زيات- الياس، «مقدمة في نشرة»، **معرض الأيقونة السورية الأول، ١٩٨٧.**

٢٢- الزيباوي- محمود، **الكنيسة البزنطي آمالي مادة الفن الكنسي العلمية، ١٩٩٨.**

٢٣- زيات- حبيب، خبايا الزوايا من **تاريخ صيدنايا**، بيروت ١٩٣٢.

٢٤- السرياني – يوساب، **الفن القبطي ودوره الرائد**، ج١٠.

٢٥- شترومنغر- ايفا، **الآثار السورية بلاد الآلهة بعل**، فينيسيا، ١٩٨٥، ت: عفيف بهنسي.

٢٦- صليبي- نسيب، **محاضرة ورشة عمل حول الأثار السورية**، ١٩٩٦.

٢٧- عمران – هزار وَجورج دبورة، **المباني الثرية. ترميمها وصيانتها والحفاظ عليه**، دمشق ١٩٩٧.

٢٨- عاقل- نبيه، **الامبراطورية البيزنطية**، جامعة دمشق، ١٩٨٦.

٢٩-غرابار- أندري، **أيقونات ملكية**، بيروت،١٩٦٩.

٣٠- فياض – اسبيريدون ميشيل، **الفن البزنطي** ٢٠٠٧.

٣١- فياض - ميشيل، **أيقونات السيدة العذراء العجائبية في الجبل المقدس**، اللاذقية، ٢٠٠٠

٣٢- كُمبي- جان، **تاريخ الكنيسة**، بيروت، ١٩٩٤.

٣٣- محيسن - سلطان، **الآثار الشرقية.** آثار الوطن العربي القديم، جامعة دمشق، ١٩٨٩.

٣٤- مدور – بطرس، **أيقونة سيدة دمشق**، لبنان، ١٩٦٨.

٣٥- محفل - محمد، **«اشكالية التجسيد التشكيلي في الإسلام»**، مؤتمر تاريخي في المعهد الهولندي، دمشق، ٢٠٠٧.

٣٦- هبي - انطوان، **الصور المقدسة والأيقونات**، بيروت، ١٨٦٨.

المجلات العربية

١ - الزيات - الياس، «الأيقونة جذور عربية لحضارة إنسانية»، **مجلة سورية السياحية**، ١٩٨٦.

٢ - ساعاتي - نجيب مخائيل – **مجلة النعمة** – السنة الرابعة ١٩٦٣.

٣- سويد - فايز، «الصور الجدارية في سورية وعمليات ترميمها»، **مهد الحضارات**، ٢٠٠٧.

٤ - سيرنغ، هنري ترجمة جورج حداد – تدمر والشرق – **مجلة الحوليات الأثرية السورية**، ١٩٥١.

٥ - عبد الحق - عادل سليم، **مجلة الحوليات الأثرية السورية**، مجلدات١١-١٢، ١٩٦١- ١٩٦٢.

٦ - عجميان - سيليفيا، **مجلة النقطة**، ١٩٩٦.

٧- طوبال- فؤاد، «التـأثيرات الفنيـة التدمريـة في الحـضارة البزنطيـة»، **دراسات تاريخية**، ٢٠٠٦.

٨- مقالة فن الأيقونة، **مجلة النور**، ١٩٨٦.

٩- «الذكرى المئوية الثانية عشرة لوفاة القديس يوحنا الدمـشقي»، **مجلـة المسرة**، حريصا،١٩٥٠.

مصادر مختلفة

١ - القرآن الكريم.

٢ - الإنجيل، الكتاب المقدس.

٣- العهد الجديد يوحنا ١٠-٧.

٤ - العهد القديم المزمور٧٩- ٨٠.

٥ - مخطوطة البطريرك كاريوس الثالث ابن الزعيم ١٠٦٨ - ١٦٧٢.

٦ - منشور أصدرته الكنيسة الملكية الكاثوليكية بدمشق ١٩٦٧.

٧- معجم محيط الفنون، مصر.

٨- المنجد في اللغة والإعلام، بيروت، ١٩٨٤.

٩- موسوعة الكتاب المقدس، لبنان، ١٩٩٣.

Biblography

1- A. Grabar , **Lapeinture Byzantine** , Paris , 1953 .

2- C. Diehlila , **peinture byzantinte-** paris,1933 .

3- C. Cavinkov , **Genese De Li'cone Dans Les ImagInaires** , Paris , 1976. 4- D. Rice , **Art of The Byzantine** , London , 1963 .

5- Evdokinoff , **Lorthodoxie**, 1959.

6- E. Zayat , **Les Chretiens D Orient Et Leurs Icones**, Damas, 2٠٠3.

7- E. Zayat "Origin and Development of Christian Art in Syria Between the III.andXIII.centuries", **The splendor of Christian orient** , Frankfurt , 2002.

8- E. Brihaba , **la Peinture Byzantine** , Paris,1932 .

9- E. choche De La Ferte , Lemiracle des Icones , Paris , 1967 .

10- G. Ostrogorsky , **Histoire Del Et Byzantin** , Paris , 1956 .

11- Hefele , **Histoire des Conciles** , Paris , 191٠ .

12- J. Varoqui , **Symboles Paiens et Chretiens** , 1978 .

13- J. L. Marion , **L'Idole et la distance** , Paris , 1977 .

14- K. Canstantine ,**The ess ence of arthodax Iconography** , Brocline , 1971

15- L. Ousbensky , The meaning of Icons , Boston , 1969 .

16- L. Brehier , **Lasivilsation Byzantine** , Paris 1970.

17- L. Eroy **, Decouvertes De Peintures Chretienes En Sirie** , 1975 .

18- M.A.R Colledge , **The Art of Palmyra** , London , 1967 .

19- M. Immerzeel ,"Syrian Icons and Wall-paintings", **Essays on Christian Art And Culture In The Middle East**,vol.1,Leiden,1998.

20- N. and M. Thierry , **Cahiers Archeolgiqus , Paris** , 1965 .

21- O. Clemeni , **Bible et Icone , de la Parole Auxvisage in les Ouatrefleuves , Paris** , 1975 .

22- P. Evdokmov , **Laconnaissance de Dieu dans Latradition Iconographique** , Paris , 1977

23- V. Lossky , Licone Or'thodouxe , Paris , 195٠ .

24- V. Candea , **Icones Melkites Le Musee Nicolas Sursock** , Beyroth , 1969 .

25- V. Candea , **Icones Gregues Melkites** , Beyroth , 1993 .

26- W. Devries , **Orient Ossident** , Paris , 1974 .

فهرس

الصفحة

الصفحة

الفصل الرابع

الفصل الخامس

الفصل السادس

إلهام عزيز محفوض

- أمينة متحف الخط العربي في دمشق.
- خبيرة ترميم رسوم وزخارف على الأخشاب.
- حاصلة على شهادات خبرة من:
- وكالة GTZ الألمانية (١٩٩٥م-١٩٩٧م).
- المتحف الوطني الدانماركي (١٩٩٩م-٢٠٠٠م).
- متحف فرانكفورت للأيقونات (٢٠٠٣م).
- وكالة جايكا اليابانية «تطوير المتاحف في الشرق الأوسط» عام ٢٠١٠م.
- شاركت في العديد من المؤتمرات العلمية والثقافية.

صدر لها:

- البيمارستانات في دمشق - مركز الباسل للبحث والتدريب الأثري ٢٠١٠م.
- مقالات في صحف ومجلات سورية.

الطبعة الأولى / ٢٠١٧م

كلمة الغلاف

سورية بامتداداتها الطبيعية احتضنت المسيحية، التي انبثقت من القدس وانتشرت من دمشق إلى أصقاع العالم كافة... أنتجت فناً مسيحياً سورياً منسجماً مع الموروث... وأعادت إنتاجه بحلة روحية مثالية مفعّمة بروح الشرق... لتصدّره إلى العالم كفن سوري متكامل الهوية تجسّد بعضه بالأيقونات التي عُدّت جزءاً هاماً من إرثنا الوطني وعبّرت عن مساهمة أسلافنا في الفن العالمي وكان لابد من توجيه النظر إلى أهميتها الأثرية والتاريخية والفنية ومعرفة قيمتها ومدلولاتها في وطن كبير احتضن الإنسان وحضاراته منذ طفولة التاريخ.